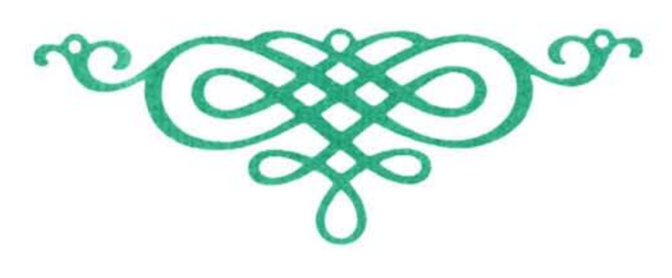
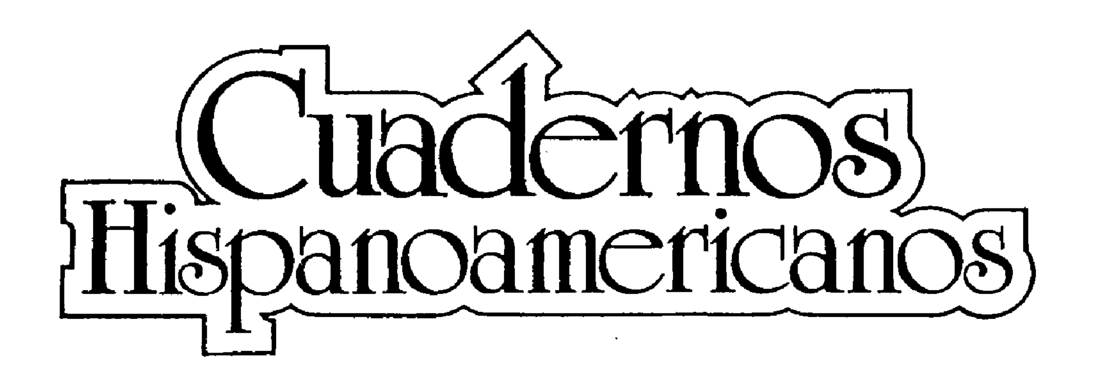


Cuadernos
Hispanoamericanos
546
Diciembre 1995





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-93-007-6



546

Invenciones y Ensayos

546
Cuadernos Hispanoamericanos

Lecturas

INVENCIONES Y ENSAYOS





Juan Larrea, aventurero del espíritu

El centenario del nacimiento de Juan Larrea no ha propiciado celebraciones ni estudios acerca de su escritura, ni siquiera entre sus paisanos. No es que resulte extraño, habida cuenta de su discreta posición de ilustre desconocido en la literatura hispánica. Ni siquiera la noticia de su muerte fue comentada a tiempo en su patria, ya que no se hizo pública hasta dos meses después de ocurrida[1].

Por lo que a él se refiere, no le podía importar nada, al dedicar toda su atención al mundo del espíritu, que es individualista y a menudo incomunicable. Pero sí sorprende la desatención por parte de quienes tienen el encargo político de procurar la difusión de la cultura. Se diría que sólo importuna su nombre a unos y a otros, por su carácter de investigador del espíritu en un mundo inquieto únicamente por cuestiones materiales. Y sin embargo, precisamente por sus meditaciones espirituales, convendría que se divulgara mucho su escritura.

Ya en vida resultó un escritor marginal. Hubo un tiempo en que hasta se dudó de su existencia real, y se creyó que su nombre era un heterónimo de su antiguo condiscípulo en la Universidad de Deusto y constante propagandista suyo, Gerardo Diego. Es verdad que a Larrea no le inquietaba al editar sus escritos y que su amigo se ocupó de hacerlo: envió sus poemas a revistas juveniles en las que él mismo colaboraba, los incluyó en su revista *Carmen* y en las dos antologías de *Poesía española* que editó en 1932 y 1934, y los tradujo desde que Larrea decidió escribir los versos en francés; fue un agente literario honorífico.

El primer libro de Larrea, *Oscuro dominio*, apareció en México en 1934 porque Gerardo Diego remitió los originales a unos amigos impresores. El autor no intervino en el asunto, aparte el hecho de la escritura de los textos, como es natural.

[1] *Juan Larrea nació en Bilbao el 13 de marzo de 1895, y murió en Córdoba (República Argentina) el 9 de julio de 1980.*



Razón del creacionismo

No se encuentra una explicación aceptable para esa postura de Larrea ante sus poemas. Su dedicación inicial a la escritura se vehiculó en verso, a sus diez años, según propia confesión, y a los diecinueve empezó a publicarlos. Náufrago solitario en la preparación de oposiciones, los versos constituían sus llamadas de socorro, la vinculación a la sociedad.

El 2 de mayo de 1919 fue una fecha histórica en su vida. Gerardo Diego lo visitó en Bilbao, y le mostró tres poemas copiados por él a mano de los *Poemas árticos* de Vicente Huidobro. Al encontrarse con el creacionismo en las realizaciones prácticas de su definidor, descubrió Larrea la verdadera dimensión de la poesía, que ya presentía en su conciencia, pero sin lograr describirla. Huidobro le explicó la razón de ser de sus afanes literarios, que resultó innata en él. Así se lo comunicaba poco después a Gerardo, en carta del 9 de junio:

> Estos días estoy como un poco desorientado, me cuesta mucho trabajar; lo que he hecho arranca de Huidobro en línea recta, pero aguardo un despertar con nuevos derroteros. [...] Veo una relación estrecha entre la manera creacionista y mi estilo antiguo [...] Todo lo presentía y quizá lo halles repasando algunas poesías antiguas[2].

Tanto el definidor del creacionismo, Vicente Huidobro, como su único continuador contumaz, Gerardo Diego, publicaron muchísimos poemas, y lo estuvieron haciendo hasta el final de sus vidas. En cambio, Larrea no atendió a las ediciones, y a partir de 1932 dejó de componer versos. Parece ser que consideraba la escritura en verso como un primer paso para la ejecución de la poesía en la vida cotidiana. Se centró desde entonces en investigaciones espirituales, que sí se ocupó de publicar.

Espíritu de profeta

Como quiera que el siglo XX ha destruido las fronteras que hasta entonces separaban a las artes, sabemos que el poeta no precisa componer versos, puede expresarse perfectamente en prosa. Las experiencias realizadas por los escritores de vanguardia, hoy ya unos clásicos en las bibliotecas, propiciaron la poesía sin lógica, sin palabras, sin letras y sin poesía.

Juan Larrea es uno de los poetas más interesantes del siglo XX, tanto por sus escritos en verso como por sus ensayos en prosa, y sobre todo por su actitud vital absolutamente poética. A esa actitud vamos a referirnos ahora nada más, puesto que el análisis de sus poemas estrictamente tales requiere un grueso volumen, y mucho más el comentario a sus ensayos.

[2] *Juan Larrea,* Cartas a Gerardo Diego, 1916-1980, *ed. de Enrique Cordero y Juan M. Díaz de Guereñu, San Sebastián, Univerisdad de Deusto, 1986, p. 91.*



Lo que deseamos resaltar es la actitud de Larrea como poeta en su aventura espiritual. Es apasionante, un caso especial en la historia de la literatura contemporánea. Las intervenciones del Espíritu sobre su vida, según él mismo relató, fueron decisivas, y urdieron sin cesar lo que en vulgar romance llamamos casualidades o azares del destino.

Para muchos vanguardistas el arte constituía un juego o un pasatiempo intrascendente. No lo entendían así los creacionistas, y menos que nadie Larrea. Estaba convencido de que el poeta está encargado por el Espíritu de realizar una misión y ha de cumplirla con responsabilidad. Para ello le guiará el Espíritu mismo, con tal de que el poeta sea dócil a sus dictados.

En la tradición judeocristiana, los portavoces de mensajes ultraterrenos son llamados profetas. Por ejemplo, destacó el acierto de las profecías anunciadas por Rubén Darío respecto a Francia, a Israel, a la Argentina y a Hispanoamérica en general[3]. Se sabía, en consecuencia, llamado a anunciar un acontecimiento. Y asumió su papel en el gran escenario del mundo.

Muerte en el alma

También es sorprendente, pero las intervenciones del Espíritu suelen resultarlo, que Larrea uniera su suerte literaria a la de César Vallejo. Su afinidad en muchos aspectos está muy clara, aunque en otros diferían de manera notoria. Se encontraron en París en 1924, como consecuencia de una visita que Larrea hizo a Huidobro. Lo curioso es que los dos sudamericanos se detestaban, y el vasco logró ser amigo de los dos, aunque su unión con el peruano llegó a un grado de intensidad intelectual que no se produjo con el chileno.

En febrero de 1926 se instaló Larrea en París, que fue su residencia habitual hasta 1935. Su amistad con Vallejo se intensificó y se identificó. Juntos buscaban el sentido del vivir:

> En aquel Montparnasse desesperado y anárquico de 1926, figurábamos a la vanguardia de la milicia que había entablado resueltamente el combate con el ángel y que cultivaba con delirante delectación, frente a un mundo insignificante, la muerte en el alma que cada cual paseaba consigo. Arma única a nuestro alcance, por lo menos al mío, para abrir paso a la conciencia a través de mi individualidad, librándola de la cárcel de mí mismo, y salir al encuentro de una realidad viva y trascendente[4].

Consecuencia de esa situación anímica fue el descaro con el que ambos se dirigieron a los lectores de su revista *Favorables París Poema*: en el primer número, fechado en julio de 1926, incluyeron una tarjeta con esta advertencia: «César Vallejo y Juan Larrea solicitan de usted su más resuelta hostilidad». Es el resultado de la permanencia en esa cárcel del mundo

[3] *Juan Larrea,* Intensidad del canto errante, *Córdoba (República Argentina), Universidad Nacional, 1972.*
[4] *Juan Larrea, «15 de abril. Memoria de César Vallejo», en* España Peregrina, *núm. 2, México, D.F., marzo-abril 1940, pp. 121 y ss.*

o caverna de los sentidos, que se halla vigilada por una sociedad humana ignorante del más allá donde reina el Espíritu. Hay que rechazar las trabas materiales y a quienes las colocan.

Posición política

Larrea había encontrado en Vallejo un arquetipo de su concepción del poeta en el mundo actual. Pero se sintió defraudado cuando el autor de *Trilce* ingresó en el Partido Comunista: al poner su escritura al servicio de una causa política, aunque se trate de una causa tan digna como la terminación de la opresión económica sobre el proletariado, desvirtuó su misión de poeta.

A semejanza de los profetas veterotestamentarios, el poeta debe hablar, pero sin comprometerse con un partido político. Lo cual no implica ningún rechazo de la actuación política: así es como Larrea estuvo siempre al servicio de la República Española sin militar en un partido. Lo hizo antes y después de la rebelión de los militares en 1936, y su actividad prosiguió en el exilio mexicano primero y argentino después.

Tuvo una claudicación disculpable: había asegurado que no regresaría a España mientras no fuese demolido el llamado Valle de los Caídos, símbolo y tumba del franquismo. Sin embargo, en diciembre de 1977, dos años después del entierro del dictador, aceptó una invitación del Ministerio de Cultura para presidir en Madrid la inauguración de la exposición *Artistas del 27* y que se organizó para conmemorar el cincuentenario del grupo del 27, al que Larrea pertenece por su amistad con Gerardo Diego, uno de sus aglutinadores, que no por una actuación propia.

Es disculpable que volviera sin cumplir su promesa, porque a los 82 años sabía que no podía esperar mucho más tiempo. Además aprovechó el viaje para presentar su libro *Guernica*, dedicado a glosar la simbología del cuadro de Picasso, emblema de la lucha contra el fascismo. Así compensaba su situación.

Se llamaba Juan, como el precursor y el discípulo más amado del Cristo. Su voz tonante, como la de ellos, en el anuncio de un reino que no está en el mundo todavía, y que ningún partido político está facultado para representar.

Reino del espíritu

Sus lecturas de Rubén Darío, el primer poeta que le interesó, y su amistad con Huidobro y Vallejo le animaron a preocuparse por el Nuevo



Mundo, en el que se situaba el dominio del Espíritu. Sentía la atracción de aquel continente en el que viajeros antiguos creyeron encontrar el paraíso perdido. Para Juan Larrea significaba el reino espiritual que acabará implantándose en toda la Tierra para constituir una sociedad espiritual:

> [...] *la realización histórica de la entidad anhelada con el nombre de Ciudad o reino de Dios no es otra cosa que la instauración de una sociedad universal ajustada en cuanto a su morfología orgánica a la teomórfica del* ORBE *de la Tierra. Padre, Hijo, Espíritu: Asia, Euro-Africa, América.* Sólo en uno de estos bloques, el bloque clave en que se realiza, con la universalidad, la identidad del Ser, América, presenta figura concreta el esquema universalicio[5].

En enero de 1930 hizo su primer viaje a América, en concreto al Perú de Vallejo. Allí nació su hija Luciana, y allí le sucedieron varios acontecimientos que le confirmaron en su creencia ya entrevista de su elección como poeta encargado de anunciar la venida del Espíritu. Como un signo de ella recibió la noticia de la proclamación de la República Española el 14 de abril de 1931, cuando él mismo acaba de sufrir una intervención quirúrgica. Todo su mundo se modificaba desde su fundamento.

De nuevo en Francia desde agosto, el impacto americano se dejó sentir en su pensamiento. Ya nada volverá a ser igual a como lo contempló hasta entonces. En 1932 compuso los últimos versos. Después abandonó «el ejercicio literario de la poesía», como él mismo dijo en su carta abierta a Pablo Neruda. Desde entonces se integró en la poesía y no necesitó hacer versos.

La experiencia poética

La aventura espiritual de Juan Larrea había encontrado su destino. Desde entonces se dedicó a realizarlo, ya con el conocimiento del fin necesario. La poesía no precisa vehicularse en el verso, sino que puede manifestarse por los medios y materiales más variados. Incluso en piedra. Así lo explicó en un escrito fechado en diciembre de 1956, «Reconocimiento al Perú»:

> Poesía lapidaria a fin de cuentas, difícilmente más refinada a la vez que más sincera, más en bruto.
>
> Poesía, sí. No por exánime casualidad las palabras de un afamado teorizante moderno en disciplinas poéticas recurrieron, para definir como en sueños el arte absoluto de sus búsquedas, a su comparación con el arte en que no admiten par las piedras —por él ignoradas— del Cuzco. [...]
>
> Quien esto escribe está hablando por experiencia muy personal. Y lo hace en estilo poético porque el carácter de dicha experiencia, lo mismo que su proyección, así lo piden. En efecto, en febrero de 1930 llegó al Perú embarcado, como «aventurero del

[5] *Juan Larrea, «Rendición de Espíritu (Introducción a un mundo nuevo)», México, D.F.,* Cuadernos Americanos, *1943, t. II, pp. 216 y ss. Cursivas y versales son del autor, naturalmente.*

Espíritu», en un destino en el que la poesía, identificada con el concepto real y entelequico de Vida y dotada con la plenitud de libertades y ambiciones propuestas por el arte moderno de compromiso o pundonor más extremado, había asumido vigencias absolutas[6].

La poesía en la piedra y en el destino de los hombres, o en el verso o en una tirada de dados, no importa nada la forma de su expresión, sino su acción. La escritura fue un primer paso imprescindible para la puesta en práctica de la teoría. Había entrado en el mundo del Espíritu para siempre.

Hacerse poesía

Hallamos semejanzas de planteamiento entre la aventura espiritual de Juan Larrea y el camino depurador de Juan Ramón Jiménez. Lo buscaron por métodos diversos, pero la finalidad era la misma: no escribir poesía, sino convertirse en poesía. El método juanramoniano consistió en depurar el poema, utilizando sólo el nombre exacto de las cosas: así alcanzó una perfección del verso que no tiene par en nuestro tiempo.

El método empleado por Larrea le impulsó a superar la escritura en verso, y entregarse solamente a la racionalización de la prosa. Partió de la *Biblia*, desde el comienzo de los tiempos, y centró su atención en el *Apocalipsis*, donde están anunciados los signos que acontecerán en el fin de los tiempos. La historia de la humanidad entera resumida en un libro que hizo suyo e interpretó a su manera.

Por ese motivo alteró su escritura, y lo hizo al contrario de Juan Ramón: su prosa se complicó, al utilizar expresiones de carácter visionario o casi místico. Es sabido que la experiencia mística obtiene una difícil traducción al lenguaje cotidiano, al no encontrar las palabras adecuadas para relatar un suceso interior. Es el caso de Larrea, y un caso ejemplar.

Interesado por la poesía como manifestación del espíritu humano en su actividad sobre el devenir histórico, sólo escribió ensayos teóricos relativos a la espiritualidad. El apóstol Pablo decía a los corintios en su primera epístola que el hombre espiritual juzga todas las cosas, pero él no es juzgado por nadie (2:15). Siendo así, la escritura de Larrea no debe ser juzgada críticamente como obra literaria, porque es otro género.

Si como poeta en verso fue escasamente considerado por sus coetáneos, como ensayista espiritual lo es menos todavía. Sus especulaciones disgustan a los cristianos, al considerarlas heterodoxas, y a los agnósticos, al creerlas innecesarias.

[6] *Juan Larrea,* Corona incaica, *Buenos Aires, Universidad Nacional de Córdoba, 1960, pp. 17 y ss.*



Problemas de comunicación

Según confesión del mismo Larrea, su escritura ensayística era poético-filosófica. Al margen de la clasificación, necesaria tal vez para los manuales literarios, lo cierto es que resulta muy original, sin semejanzas con otras contemporáneas. Por poner un ejemplo de otro escritor bilbaíno interesado por las cuestiones espirituales y el estudio intenso de la *Biblia*, no existen parecidos entre los estilos de Unamuno y de Larrea.

Incluso puede suponerse con fundamento que a Larrea no le interesaban los libros del rector de Salamanca. Las pocas veces que se refiere a ellos lo hace con desgana. Al comentar el asunto de la supuesta tumba de Prisciliano en Compostela, por ejemplo, no supo citar todas las alusiones hechas por su paisano al tema, y lo mencionó de pasada.

Bien es verdad que los bandazos políticos del rector disgustaron a los buenos españoles. Tal vez ahí se encuentra la motivación del escaso aprecio que Larrea demuestra por su obra literaria de creación y de meditación. Por lo demás, Unamuno vivió y murió en la angustia de una fe indecisa, mientras que su paisano encontró la razón de ser en el mundo.

Muchos de los escritos teóricos de Unamuno aparecieron en diarios y revistas, destinados al que suele llamarse gran público. En cambio, los ensayos espirituales de Larrea aparecieron en revistas de escasa difusión, o en libros de tirada reducida. Sus lectores, que en algún caso financiaron las ediciones, eran personas de cultura probada, inquietos por las cuestiones transcendentes abordadas; cómplices, en una palabra, del autor.

Por ello, el lenguaje de Larrea no estaba sometido a las exigencias de una comunicabilidad apta para cualquiera. Y como se refería a iluminaciones interiores y a meditaciones sobre libros complejos, a menudo es complicado o aburrido. Así que Larrea no será nunca escritor popular. Ni falta que hace.

Poesía y filosofía

Alguna vez se creyó obligado Juan Larrea a justificar su escritura ante los lectores. Confesó entonces cuál era su método y cómo lograba la exposición de lo que gestaba su conciencia para que lo comprendieran seres ajenos a ella. Así lo explicó:

> Ha de advertirse que las presentes páginas ajustan su discurso a un procedimiento poético-filosófico que, por su condición imaginativa, parece ser el más adecuado a la índole espiritual de sus apetencias. No pretende el pensamiento explorar nada en forma metódica, ni demostrar «científicamente», ni convencer. Aspira a ir compren-



diendo y haciendo comprensibles, es decir, a ir viviendo especulativamente, en el vértice imaginación-razón, ciertas realidades concretas de nuestra experiencia cultural, cuya entidad y sistema de libres relaciones alcanzan sentido en un orden de entendimiento más complejo y trasconsciente que aquel en que se concatenan los fenómenos físicos[7].

Téngase en cuenta su condición de discurso antimetódico. El racionalismo puede exponerse de una manera incluso matemática, ajustada con precisión al pensamiento. En cambio, la espiritualidad carece de esa concreción, al ser una experiencia personal basada en sentimientos ocultos. Por eso define como procedimiento poético-filosófico al suyo, entre imaginación y razón.

Con ello no se aclara nada, sino que más bien se contribuye a la imprecisión del método. Pero si lo que el autor desea es comprender el sentido de las cosas, mientras no lo consiga él, no logrará manifestárselo a los demás. No se olvide que en la *Biblia* es Dios mismo quien pone sus palabras en boca de los profetas; ellos no necesitaban buscar la expresión.

El larreísmo poético

El abandono de la práctica del verso no implicó nunca un rechazo de los poemas ya publicados o conservados por los amigos. Solamente en sus comienzos había procurado editarlos, pero enseguida dejó de preocuparse por una cuestión que le parecía secundaria. Cuando el hispanista Vittorio Bodini le propuso recoger en un volumen su obra estrictamente poética, aceptó casi diríamos que con resignación, lo mismo que antes había admitido que Gerardo Diego la fuera imprimiendo en revistas y antologías. Así apareció en 1969 *Versione celeste,* editado en Turín por Giulio Einaudi, uno de los mejores amigos de España.

Al año siguiente se publicó en Barcelona[8]. Con ello no varió el aprecio de unos pocos por su poesía, ni se incrementó el número de sus adeptos. Se habló de su adscripción al ultraísmo, al creacionismo o al superrealismo, porque en el caso de Larrea no parece fácil la clasificación. Será que es larreísta.

Sucede esto porque la experiencia personal del poeta se manifestó mediante imágenes literarias simbólicas, descubiertas en la práctica y en la teoría de Huidobro, pero con su cuño característico. La personalidad del poeta está por encima de los movimientos literarios, por lo que cabe en todos y en ninguno.

Para el autor fue un escalón hacia el mundo del Espíritu. Para los lectores supone *Versión celeste* la exposición de una búsqueda que va a quedar

[7] *Juan Larrea,* La espada de la paloma, *México, D.F., Cuadernos Americanos, 1956, p. 12.*
[8] *Juan Larrea,* Versión celeste, *prólogos de Gerardo Diego, Luis Felipe Vivanco y Juan Larrea, ed. bilingüe, con traducciones de los tres poetas citados y de Carlos Barral; Barcelona, 1970, 335 pp.*

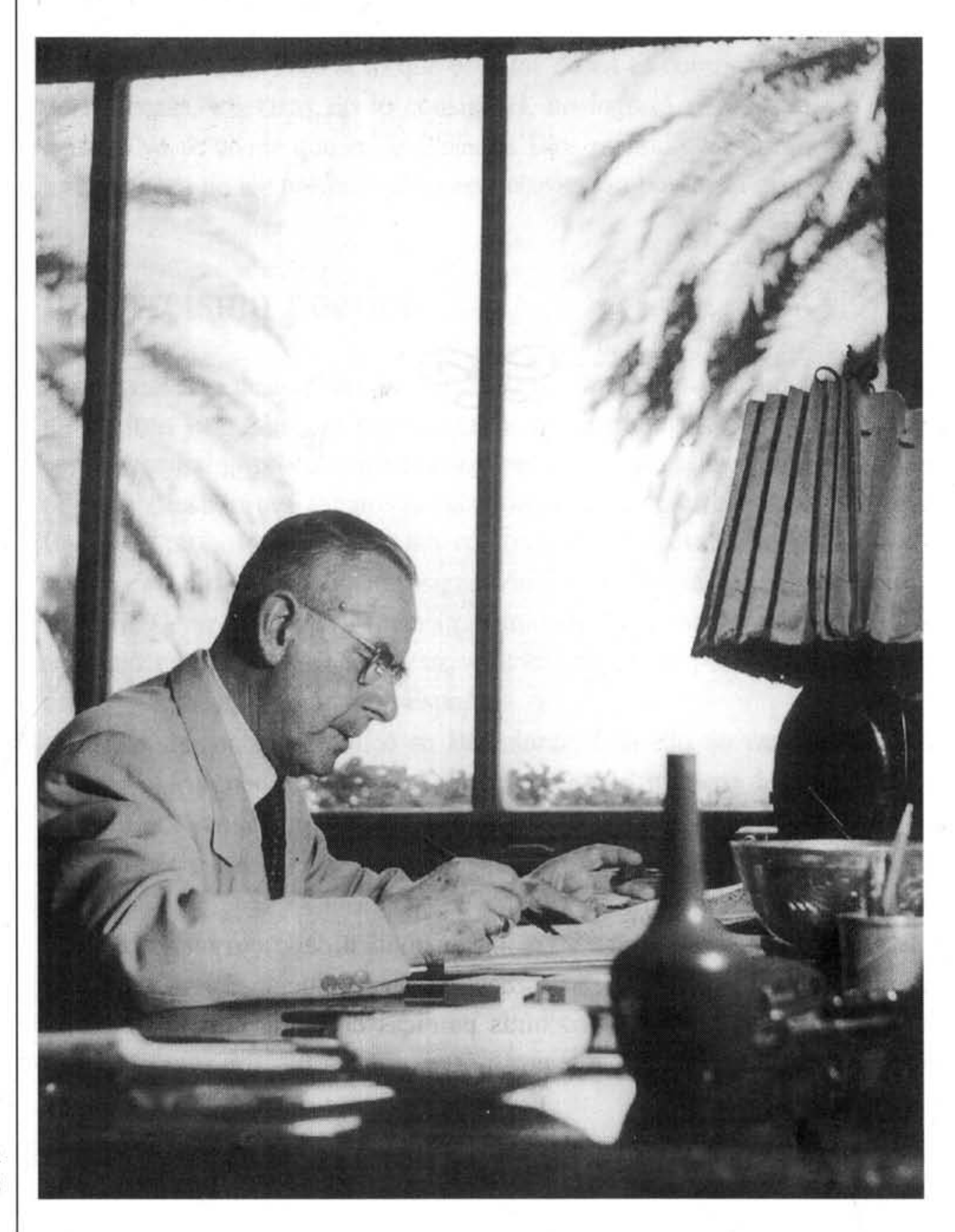


explicada posteriormente. Así como a Juan de la Cruz se le exigió el comentario en prosa a sus versos místicos, a Juan Larrea le convino declarar en sus ensayos lo anticipado en sus poemas, catalogables como místicos.

Advertimos que no íbamos a entrar en su comentario ahora; lo hemos hecho en otras oportunidades. Sólo queríamos seguir la huella literaria de una aventura espiritual muy destacada, pero escasamente descubierta por el público.

Arturo del Villar





Thomas Mann en
Pacific Palisades



Thomas Mann y Max Weber: ética y política a las puertas de Weimar

A Thomas Mann el tiempo se le va entre las manos. Es el tiempo de su mundo el que se deshace. Y ese mundo es, tal como él anotara, «el de la burguesía patricia».

En el último tercio del siglo XIX, luego de la unificación, el capital se desarrolla en Alemania de forma vertiginosa, recorriendo en poco tiempo el sendero que en otros países europeos requirió períodos prolongados. Alemania queda entonces a horcajadas en un mundo económico plenamente burgués, dominado por el capital y sus valores, que fuerza la modernización de la sociedad, y un mundo político-cultural que, en tanto punto débil de la burguesía, permanece replegado en modos de ese tiempo que se está yendo.

Este retraso del mundo político se expresa en el abandono que de él hace la burguesía. La administración y la cultura se transforman en espacios apolíticos, suprapartidistas.

La intelectualidad se cierra sobre sí, decidida a contemplar el mundo, a no actuar en él. El romanticismo, que en Alemania ha nacido más como respuesta a la Francia ilustrada que a un movimiento de las luces interno, refuerza esa situación con su elevación de la interioridad subjetiva (espíritu) a lugar de las transformaciones, desechando la exterioridad que supone la acción cívica (política).

El romanticismo idealizará la debilidad política de la burguesía. El fracaso institucional en términos burgueses de la revolución del 48, expresado en la permanencia de estructuras políticas del antiguo régimen, será nombrado como rasgo de la especificidad germánica. Esta peculiaridad nacional consistirá en combinar instituciones viejas y modernas: monarquía e industria, universidad y militarismo. Esta curiosa convivencia, lastre de la alianza entre burguesía y *Junkers,* será investida de alta expresión

de la identidad cultural alemana. El romanticismo hablará, entonces, de que Alemania ha emprendido *su* propio camino hacia la modernización, espiritual y por tanto impar, distinto del tomado por el Occidente materialista.

De este modo, se plasma una escisión entre intelectuales y política, que es proclamada como positiva en el mundo burgués. El apoliticismo se ha vuelto un orgullo.

Thomas Mann está en el centro de ese mundo que se diluye. Su vida civil es una metáfora de la alianza entre la burguesía y los *Junkers:* ha nacido en 1875 en el seno de una familia protestante de la burguesía comercial hanseática, y se casa en 1905 con la hija de una familia aristócrata —judía conversa al protestantismo— de Silesia, cuyo salón literario es uno de los centros sociales de las élites de Munich.

La literatura de Mann de estos años está en línea con su experiencia de descomposición del mundo patricio y de reacción romántica. Y precisamente porque su mundo está en descomposición, Thomas Mann encontrará una contrafigura de sí mismo en su propio entorno. Se trata de su hermano, Heinrich, opositor a la política guillermina, demócrata, partidario de las Luces y por tanto del compromiso intelectual con la política. *Consideraciones de un apolítico* —texto del cual nos ocuparemos— nace en polémica con un ensayo de Heinrich, emblemáticamente titulado *Zola Essay (Ensayo sobre Zola).*

El mundo de clase de Thomas Mann, aun cuando se halla en el poder gubernamental, se encuentra históricamente a la defensiva. Prueba de ello es que su hegemonía ideológica comienza a ser cuestionada desde el universo cultural. La protesta de las vanguardias, en efecto, alza su voz hacia 1905, y aunque contiene elementos que se pueden enlazar al romanticismo, no es el eco de la voz de Thomas Mann.

El proceso de escritura de *Consideraciones de un apolítico* refleja el modo en que Thomas Mann encara el derrumbe de su mundo. La política guillermina, apoyada por los grupos hegemónicos, ha desembocado en la guerra del '14. Cuando en noviembre de 1915 Thomas Mann comienza a escribir *Consideraciones...* para aprobar la guerra guillermina y polemizar con su hermano Heinrich, su palabra es ya la de un intelectual integrado al poder oficial. Su fama y prestigio datan de 1901, cuando contaba con veintiséis años, a raíz de la publicación de *Los Buddenbrook.* Como contrapartida, desde 1909 se ha ido distanciando progresivamente de su hermano por cuestiones políticas. La ruptura entre ambos se concreta en 1914, con el estallido de la Gran Guerra.

Corre 1916 y con él la guerra. Thomas Mann se dedica exclusivamente a continuar el ensayo. En noviembre del '17 el trabajo está casi terminado... al igual que la contienda. Mann finaliza su ensayo en marzo del '18, cuan-



do la derrota alemana está a la vista. Es publicado en octubre y, días más tarde, el 8 y 9 de noviembre, comienzan los primeros levantamientos revolucionarios en Munich y Berlín, ciudad en la que se ha hecho la edición. el 11 de noviembre se firma el armisticio, sellando la derrota germana. El último golpe al mundo de Mann ha sido dado.

Consideraciones de un apolítico, antes que un trabajo homogéneo, dotado de cierta lógica interna, o un panfleto, destinado a hacer propaganda de ciertas ideas, es más bien un ejercicio de aclaración de las propias ideas por parte del autor[1]. Este borrador de ideas que es *Consideraciones...* permite observar cómo el pensamiento de Mann arriba a puntos originariamente impensados. Es que se produce en el interior de la obra una transición, un lento cambio de sentido. Así, en las últimas cincuenta páginas aparece casi de forma brusca una reversión parcial pero fuerte de los contenidos esbozados en gran parte del trabajo. Referimos, concretamente, al concepto de la política como profesión. Si, en principio, la política como tal, en buen romanticismo, es desechada y no menos subestimada como actividad, pasa luego a ser aceptada *parcialmente*, bajo el rótulo adjetivado de *política conservadora*. Se pasa del rechazo de la política a la afirmación de un tipo de política, la conservadora.

En su primera época intelectual, la del romanticismo, Mann plantea la cuestión humana como problema indivisible (estético, moral, espiritual y, en menor medida, político-social), pero la resolución de dicha cuestión no es posible sino desde el arte. Es la base de su posición apolítica y esteticista, espiritual. El hombre halla la respuesta a sus preguntas *en el interior* de su espiritualidad, no *en el exterior* de la planificación político-social.Por eso no necesita ser ciudadano, sino tener personalidad. Es más, lo uno se contrapone a lo otro: la democracia desespiritualiza, en tanto hace creer al hombre que la solución de sus interrogantes existenciales se hallan en el marco del Estado y no en el de su interioridad. Escribe Mann: «Visto desde fuera, el problema del hombre se presenta de una manera doble: como un problema metafísico y como un problema social, como un problema moral y como un problema político, como un problema personal y como un problema social. En realidad es sólo un problema, y la política, es decir la ilustración utilitaria y la filantropía de la dicha, *no* es el medio para su solución. El credo contrario es el credo del occidente europeo, de la democracia retórica, y Alemania, que lo resistió hasta ahora porque sabía que no era lícito separar el problema político del problema del hombre en general, que, por el contrario, también éste, en cuanto político, sólo puede hallar su solución mediante la intimidad , dentro del alma del hombre...» (*Consideraciones*, p. 275). De este modo, la política aparece rechazada en bloque. Toda política es mala, porque toda política es de tipo

[1] *Ya en el prólogo, Thomas Mann habla del trabajo en términos del «presente volumen, que, a su vez, y por buenas razones, me cuido de calificar de libro o de obra», pues no se le puede otorgar este nombre a lo que, en verdad, es «una efusión o un memorándum, un inventario, un diario o una crónica»* (Consideraciones, p. 28). *Años más tarde, recordará el momento de escritura de este trabajo de la siguiente manera: «(...) comencé a trabajar, en varias etapas, en las* Betrachtungen [Consideraciones]. *Fue ésa una lucha desesperada para abrirme camino en medio de la maleza, y habría de durar dos años. Jamás he emprendido ningún otro trabajo que a mis propios ojos llevase tanto el sello de la obra privada, carente de todo porvenir público. Yo me debatía solo con mi tormento. A ninguno de los que me preguntaban conseguía yo siquiera aclararles qué es lo que propiamente estaba haciendo»* (Relato de mi vida, *Alianza ed., Madrid, 1980, pp. 47-48).*

jacobina e ilustrada (literaria y afrancesada, que es la que encarna su hermano Heinrich), en tanto pretende resolver lo humano modificando la sociedad. Lo conservador es, por tanto, apolítico, esteticista, espiritual.

En esta primera época, cuyos planteos están en el núcleo central de *Consideraciones...*, la óptica romántica impide a Mann deslindar la política de la actitud con que cierto jacobinismo afronta la política. Por un lado, porque el romanticismo rechaza todo cambio, en función de una visión fatalista de la realidad, según la cual la posibilidad de transformar lo existente es de por sí, más allá de cómo se encare esa transformación, un delito de irresponsabilidad, no exento de ingenuidad. Y por otro, porque en función de su creencia en los particularismos, supone que tal actitud es la que corresponde al espíritu francés, presuntamente contrapuesto al alemán, que requeriría, no política, sino espiritualidad.

En la segunda época, que como se ha dicho se inicia en el interior mismo de *Consideraciones...*, más precisamente en sus últimas cincuenta páginas, aunque se plasma cabalmente luego, cuando el romanticismo en Mann retrocede hasta hacerse inencontrable, el problema de lo humano continúa planteándose como indivisible, pero la resolución ya no será enteramente espiritual, sino que lo político tendrá su lugar. La política es parte de la solución, pero desde su propia lógica.

Se produce, por tanto, una revaloración explícita de la política, a la que ya no se la contrapone como lo negativo frente a la positividad del arte. Cada uno tendrá su función, cumplirá su rol en la actividad humana.

El retroceso del romanticismo ha permitido diferenciar lo que antes aparecía superpuesto: la política como tal y la actitud (irresponsable) con que cierto jacobinismo la enfrenta. Esa actitud, que en la primera época representaba a la política en tanto tal, ahora expresará lo contrapolítico, lo antipolítico, la negación de la política. Y lo hace porque, para Mann, en esta etapa la política no es otra cosa que la tensión entre principios y responsabilidad, entre convicciones y posibilidades, entre —según sus palabras— vida y espíritu puro, entre impresionismo y expresionismo. Ya no hay un rechazo en bloque de la política, sino de la actitud irresponsable, que subordina la realidad a los principios y que proclama que se haga justicia aunque el mundo perezca. Por esto, el esteticista ha pasado a ser Heinrich, merced a su talante jacobino. Lo que sí aparece —aunque sólo en esta transición que representan las últimas páginas de *Consideraciones...*— es la identificación entre buena política, política responsable, y política conservadora. En otras palabras, todavía el cambio sigue siendo irresponsable.

El apoliticismo de la primera época intelectual de Mann es ante todo un signo de desencanto/pesimismo. La incomodidad es con el futuro, no con el pasado. El desencanto ante la nueva sociedad por venir se expresa





como un desentendimiento de los valores de la modernidad que aquélla trae.

En efecto, Mann se desentiende de la modernidad, no se limita a criticarla. El emblema del rechazo es el repudio de la política, porque en ella se condensan los nuevos modos emergentes en Alemania con el fin de la Gran Guerra.

La coartada de la reflexión de Mann en esa época consiste en servirse del fanatismo con que cierto jacobinismo quiere teñir la actividad política, para desligarse al fin de la política como tal. Dice Mann «... la política —es decir la ilustración, el contrato social, la república, el progreso hacia «La mayor dicha posible de la mayoría posible»— no es, en absoluto, medio alguno para reconciliar la vida de la sociedad, (...) esa reconciliación sólo puede producirse en la esfera de la personalidad, nunca en la del individuo, es decir sólo por la vía espiritual y jamás por la política...» (*Consideraciones*, p. 275). Al no deslindar la actitud religiosa de cierto jacobinismo hacia la política y la política como profesión en sí, Mann puede al fin entrar a saco con los valores modernos: la democracia política, la igualdad, el universalismo.

Así, Mann se servirá de los defectos del jacobinismo para rechazar la Ilustración, no para corregirla. Ahí reside su romanticismo, y el de su clase: en el cuestionar los supuestos mismos de la Ilustración y la modernidad. Así, se coloca *fuera* de la modernidad: ése será su puesto de combate.

En la segunda época intelectual, Mann discriminará, ahora sí, la actitud religiosafanática del jacobinismo ante la política, de la política como profesión. Ya no concede —como antes— al jacobinismo la representación paradigmática de los valores modernos: ahora son ellos los apolíticos, no Mann. Mann pisa entonces los terrenos de la modernidad. Se ha colocado *dentro* de ella, y desde allí rescatará la política como profesión, desligándola del fanatismo de las puras convicciones. Se hará cargo, por tanto, de los dilemas políticos de la modernidad: entre ellos, el más acuciante, el dar vida a valores mediante un orden social que sin embargo requiere de la violencia legítima (contractual) para sostenerse. Si antes el fanatismo agotaba la modernidad, ahora será su consecuencia no querida, su deformación, y por tanto su error a corregir. Es la tarea que asumirá Mann desde Weimar hasta el exilio.

Una convergencia con Weber

La reversión parcial del discurso central de *Consideraciones de un apolítico,* que emerge en el interior de ese ensayo, converge con reflexiones que en ese mismo momento histórico está formulando Max Weber.



En efecto, la especificación de un *ethos* propio de la política, y la distinción entre ética de las convicciones y ética de la responsabilidad como tensión interna y fundante de la política, está presente en ambos discursos.

Pero no se trata de anotar una simple coincidencia, sino de resaltar que ésa se da entre dos discursos provenientes de ámbitos diferentes (la literatura y la sociología política), incomunicados, pero que —y he aquí lo más notable— no obstante, son pronunciados simultáneamente. Este noviembre de 1917 y el 16 de marzo de 1918 se escribe el final de *Consideraciones...*[2] y, en el invierno de 1919, Max Weber pronuncia su célebre conferencia *La política como vocación* —de este texto se trata— ante la Asociación Libre de Estudiantes, en Munich. Esta disertación será publicada por vez primera durante el verano de 1919.

Es posible diseñar tres puntos de encuentro entre las reflexiones de Mann y de Weber: la especificidad del *ethos* de la política, la tensión convicciones-responsabilidad como fundante de la política como quehacer y la condena de la vanidad como elemento de la acción política.

Weber inicia su reflexión preguntándose qué significa la política como profesión. Su objetivo es precisar qué valores se corresponden con la especificidad de la profesión política. Para Weber, no todos los quehaceres humanos, en tanto implican situaciones diferentes, pueden regirse por los mismos valores. Cada profesión requiere un tipo de actitud personal para desarrollarla de modo cabal. La ética se deduce de las exigencias del obrar.

La política se dirige al poder del Estado, que se caracteriza por poseer el monopolio de la violencia física legítima. Por lo tanto, implica una relación de dominación cuyo fundamento último es la violencia (legal).

Esta es la especificidad de la acción política, y de aquí hay que extraer las cualidades que un hombre debe observar para ocupar el lugar del político profesional.

El Estado moderno ha concentrado los medios materiales para ejercer la violencia en manos del jefe estatal, pues ha expropiado a los funcionarios profesionales (burócratas), los cuales no son dueños de los medios con los cuales ejercen su trabajo. Entonces, si la cualidad central del funcionario profesional debe ser la capacidad de ejecutar imparcialmente las órdenes tomadas por su superior como si fueran las suyas propias, la del jefe de Estado (político profesional) será la de asumir personalmente la responsabilidad por todo lo que hace. El burócrata sólo obedece, y por tanto delega la responsabilidad de la toma de decisiones en su superior. Por el contrario, el jefe de Estado toma decisiones, de las cuales debe necesariamente responsabilizarse, si no deja de cumplir con las exigencias de su puesto.

[2] *Sánchez Pascual, Andrés: «Cronología y Bibliografía de Thomas Mann», en* Relato de mi vida, *de Thomas Mann, Alianza Editorial, Madrid, 1980, pp. 175-176.*



«¿Qué clase de hombre hay que ser para tener derecho a poner la mano en la rueda de la historia?», interroga Weber. Tres son las cualidades básicas que debe observar el político profesional: pasión (por la causa que lo impulsa), distancia y mesura (respecto de la fuerza de las circunstancias) y responsabilidad (respecto de las consecuencias de las decisiones que adopta). El sentido de responsabilidad es la exigencia específica de la política como profesión, en tanto ésta supone el poder sobre un aparato —el estatal— que concentra la violencia legítima.

La política no es la realización de la pureza y de los sueños ideales de sus ejecutores. No puede serlo, en la medida en que aun las mejores causas se logran gracias a ese fundamento último del poder que es la violencia. La política es un pacto con las fuerzas diabólicas e irremediablemente ensombrece para siempre la pureza del alma. Pero no sólo es un problema de medios, porque aun cuando logre los fines deseados, el político debe contar, la mayoría de las veces, con que esa acción acarreará consecuencias laterales indeseadas. Y esto en el mejor de los casos, pues ocurre a menudo que la acción tomada en dirección a un objetivo, termina ocasionando el hecho puntualmente opuesto al buscado.

Es por esto que la política no puede estar presidida por una ética absoluta, la de las convicciones. Quién sólo atiende a ésta última, no se hace cargo de las consecuencias de sus actos: al importarle sólo que sus principios queden a salvo, secundariza el hecho de que los resultados de su proceder puedan negar al fin el propósito inicial. El que se guía por la ética unilateral de los principios supone que del bien no puede sino derivarse más bien, y del mal sólo más mal. Borra así las contradicciones medios-fines, decisión-consecuencia, y se sitúa imaginariamente en el mundo dual, pulcro, maniqueo, de la luz y las tinieblas. Pero el reino de la política, dice Weber, es *de este* mundo.

Mann arribará a estas conclusiones no sin dar rodeos (su ensayo desde luego es una gran vía indirecta), de forma menos transparente. Como hemos visto, pasará de estigmatizar la política como tal de irresponsable, por pretender cambiar el mundo y a los hombres, a tachar de irresponsable la postura de su interlocutor polémico (su hermano Heinrich), y con él la de la política jacobina. ¿En qué reside esa irresponsabilidad? Precisamente, en creer que el hacer político supone la realización plena, límpida y armoniosa de los principios absolutos que lo guían. *Como si hacer política fuera hacer arte.* Esto es, sin tomar en cuenta la especificidad del *ethos* político, diferente del *ethos* artístico. En esa superposición de ambas éticas se funda, para Thomas Mann, la confusión de pretender un «arte politizado», un «intelectual comprometido».

«De lo que carece generosamente el esteticismo político, el político de la *bellezza*, de las *belles lettres*, probablemente sea del sentimiento de responsabilidad, la conciencia. (...) Al fin de cuentas, santo cielo, es un artista, y ¿de qué valen las opiniones en el reino del arte? En el fondo, él *sabe* que de nada valen. ¿Quién sabría juzgar a un gran artista por sus opiniones, o una obra de arte, incluso elocuente, según sus posibles *consecuencias*?» (*Consideraciones...*, p. 557). El arte politizado, para Mann, es una coartada ética —además de estética—, en tanto hace política desde y con los parámetros éticos del arte, los que admiten una cierta irresponsabilidad del sujeto respecto de las consecuencias de la obra en tanto que acto.

Este es el encuentro entre Weber y Mann: considerar la especificidad de la ética política, sin traducirla de ninguna otra profesión/situación, y caracterizar ese *ethos* particular regido por el sentido de responsabilidad. Pero ambos pensadores no se valen del énfasis en el sentido de responsabilidad a la hora de hacer política para suprimir el valor de la ética de las convicciones. La ética de la responsabilidad no releva a la ética de los principios. Por el contrario, y estamos ya en el segundo punto de convergencia, el hacer político quedará configurado como una tensión entre principios y responsabilidad.

En Weber la responsabilidad tiene un claro referente: es responsabilidad respecto de *la causa* que mueve al político a la acción. Por eso reflexionará acerca de lo difícil que es combinar esas tres cualidades que ha colocado como básicas para el político: pasión, mesura y responsabilidad. En efecto, ¿cómo combinar pasión y mesura o pasión y responsabilidad? Dirá Weber, sin eludir que hay tensiones internas no solubles entre estos elementos, que la responsabilidad respecto de la causa debe orientar la acción, y que es allí donde la mesura entra en escena, en la medida en que es esa capacidad para dejar que la realidad actúe sin perder la tranquilidad. En definitiva, el sentido de responsabilidad cumple la función de salvar los principios en la medida en que esto sea posible, en tanto y en cuanto las constricciones de la realidad lo permitan. Etica de los principios y ética de la responsabilidad convergen así en la política como profesión.

Bajo el trazo de Mann, convicciones y responsabilidad aparecerán nombradas, respectivamente, como espíritu y vida. Y la ironía, noción con la que Mann cruza de una época a otra de su evolución intelectual, será esa actitud que brota del centro de la tensión vida-espíritu. Ironía destila un dejo del pesimismo clásico de Mann, pues supone distancia respecto de lo que se persigue, en la medida en que se sabe que es inalcanzable en estado de pureza, pero también libera un matiz de renunciamiento/fatalismo, en tanto se está dispuesto a afrontar la derrota que infringe el comprobar la imperfección del objeto soñado. Ironía, entonces, evoca una postura de



aceptación sin reclamos frente a la fuerza de las cosas: es la aceptación sin reclamos frente a la fuerza de las cosas: es la aceptación de la existencia de esos núcleos duros que pueblan la realidad, de que la voluntad no se despliega a gusto en tierra de nadie, sino que inevitablemente se topa con la resistencia de los hechos para dejar algo de sí en el choque. Evoca, en definitiva, esa mesura de la que habla Weber.

La ironía es la actitud que acepta la tensión convicciones-responsabilidad, o espíritu (puro)-vida, en palabras de Mann. Habrá entonces *una* política irónica. *Una*, en efecto: Mann, en esta primera etapa de reversión de su apoliticismo, la que se plasma en el final de *Consideraciones...*, considera que sólo la política conservadora es la auténtica política, aquella cabalmente responsable. Recogiendo el pensamiento de Adam Müller, del que se declara deudor, dirá que éste «define a la política (...) como el principio que nos enseña "a emplear con ciertas precauciones" el derecho positivo-histórico e indubitable, a reconciliarlo con la conciencia, la astucia, el presente y el futuro, la utilidad, es decir como el principio de la intermediación, de la compatibilidad, de la persuasión y el compromiso (...) pues bien, ahí tenemos nuevamente la política, y más exactamente política en ese sentido irónico y conservador que es peculiar del sentido y del espíritu de la política» (*Consideraciones...*, p. 593). Con estas palabras, Mann sella su visión de esta inicial reversión del modelo central de *Consideraciones...*: la política ha dejado de ser negativa como tal, y ahora es rescatada como verdadera política, la única posible, aquella irónica, que no es otra que la conservadora.

Así como Weber rescata tres cualidades básicas de la ética de la política como profesión, aislará una como la contrafigura de éstas. Dirá que hay un rasgo que ningún político se puede permitir tener: la vanidad. La vanidad corroe la unidad en tensión de aquellos tres elementos.

Este punto tiene su propia conflictividad, porque precisamente el político, al tener ansias de poder, es el que más expuesto se encuentra a caer en la vanidad. Para el autor de *Parlamento y gobierno...* la vanidad consiste en «tomar a la ligera la responsabilidad que por las consecuencias de sus actos le incumbe [al político] y preocuparse sólo por la "impresión" que causa» (*La política como vocación*, p. 350). El problema del político no es aspirar al poder como medio, porque es su imprescindible arma de trabajo, sino elevar el poder a fin en sí.

La vanidad es el mundo de las apariencias, de los efectos, de las impresiones. Las acciones del político vanidoso, el «político de poder», parecen contundentes, pero no son sino pura oquedad. Escribe Weber: «Cuánta debilidad interior y cuánta impotencia se esconden tras esos gestos, ostentosos pero totalmente vacíos. Dicha actitud es producto de una mezquina y

superficial indiferencia frente al *sentido* de la acción humana, que no tiene ningún parentesco con la conciencia de la urdimbre trágica en que se asienta la trama de todo quehacer humano y especialmente el quehacer político» (*La política...*, p. 351).

Esta antítesis puramente negativa entre responsabilidad y vanidad, en Mann, aparece personificada. Tomará cuerpo en su antagonista polémico, su hermano Heinrich, y esta metaforización queda rubricada desde el inicio con el apelativo que Mann utiliza para evocarlo en *Consideraciones...*: Heinrich será «el literato de la civilización», que en alemán supone un sentido aún más peyorativo, equivalente al español «intelectualoide».

Como en Weber, para Mann el vanidoso huye de la responsabilidad por la vía de los gestos. Y la principal gesticulación es la apelación misma al compromiso del artista con la política, porque supone una aceptación meramente exterior de los compromisos específicos de la política como quehacer. En efecto, el artista comprometido pontifica, habla, sentencia, pero *no hace* política. Se sitúa por fuera de ésta, y así se autoexime de la responsabilidad, de las consecuencias de su oratoria. Como vimos, para Mann política y arte tienen, en tanto implican situaciones diferentes, éticas disímiles, y no se puede estar a horcajadas en ambas. O se está en una o se está en la otra —de la misma manera que para Weber se está en la ética de la responsabilidad o en la absoluta de los principios—. Al desentenderse —y saber que nadie le pedirá cuentas— de la responsabilidad por las consecuencias de sus actos, el artista se aboca a causar efectos, impresiones. «No son las consecuencias, los efectos, lo que importa: el artista político es el artista *más ávido de efectos* que existe, pero oculta su avidez de efectos mediante la teoría de que el arte debería tener consecuencias, más exactamente políticas» (*Consideraciones...*, p. 557).

Esta autoeximición de responsabilidades redunda en un desafecto por la objetividad, por la realidad. Aquí reaparece el eco de la semejanza entre la reflexión de Weber y la de Mann: la vanidad minando la objetividad (mesura) y la responsabilidad, dos elementos básicos del político.

En Mann, esta problemática aparecerá, como anteriormente, bajo otras denominaciones, más próximas al mundo literario. La huida de la realidad, de lo objetivo y cercano, será la contracara de la ironía y del impresionismo. Estas últimas, precisamente, por ser una combinación de crítica social literaria y de un estilo caricaturizado/deformado a la hora de presentar la realidad. «Aquí radican los peligros de la *sátira*. El conflicto interno de la sátira es, se me antoja, que es necesariamente arte grotesco, vale decir, expresionismo, y que, en consecuencia, en ella el elemento receptivo amoroso y sufriente se halla más débilmente desarrollado, que su vinculación con la naturaleza se halla expuesta al aflojamiento, mien-



tras que, al mismo tiempo, no hay género artístico que deba permanecer más responsable e íntimamente vinculado con la vida y con la realidad que la sátira, puesto que la misma pretende acusar, juzgar y castigar a la vida y a la realidad» (*Consideraciones...*, pp. 576-77). También Weber criticará al expresionismo, al que considera una suerte de narcótico, por su incapacidad para atender a lo real.

Esta huida de lo real por la vía de la gesticulación hueca que busca la impresión representa el verdadero esteticismo, en tanto culto de la belleza exterior del ademán. «No sé si el antipolítico es también un político. Pero tengo la certeza más evidente de que el antiesteta, el político del espíritu y demócrata de las bellas letras es *también* un esteta, de que su politicismo es sólo una forma nueva y sensacional de la *bellezza*. Ante todo es *bellezza* su radicalismo. (...) Es sumamente habitual confundir radicalismo con profundidad. Nada más falso. Radicalismo es bella superficialidad, un generoso culto al ademán que lleva hacia lo coreográfico» (*Consideraciones...*, p. 556-57).

El advenimiento de la política moderna

Tal como hemos anotado al comienzo, el fin de siglo supone una ruptura, un cambio de época, y no sólo en Alemania, sino en el mundo. El corte finisecular está marcado por una doble crisis: en primer término, la crisis política y económica derivada del fin del liberalismo clásico, y, en segundo lugar, la reconstrucción que se impone de las relaciones entre Estado y mercado y Estado y sociedad civil[3].

El grado de concentración e internacionalización que toma el capital hacia fines de siglo, quiebra la prescindencia del Estado respecto de las fuerzas del mercado predicada por el orden liberal clásico: comienza a imponerse una regulación del Estado como vía de protección para la reproducción del capital. Lo social deja de estar moldeado exclusivamente por la libre circulación de las fuerzas del mercado.

Como consecuencia del crecimiento del capital y del desarrollo de las fuerzas productivas, aparecen en la escena pública grupos sociales organizados, que pugnan por colocar sus intereses específicos en la esfera estatal. La política es cada vez menos una cuestión de ciudadanos, y comienza a presentarse como una pugna entre intereses sociales representados orgánicamente. El ejemplo más visible será el auge del movimiento obrero, que se traduce en la conformación de poderosos sindicatos.

La complejización del mundo económico y político lleva a la remodelación del aparato estatal. La división social del trabajo se profundiza y especializa, y a este fenómeno no puede escapar la administración del

[3] *Portantiero, Juan Carlos: «Estado y crisis en el debate de entreguerras», en* Los usos de Gramsci, *Folios Ediciones, Buenos Aires, 1983. Se ha seguido este trabajo para la caracterización de la crisis mundial finisecular.*



Estado, sobremanera cuando la presencia de lo político en la planificación social se hace más fuerte. Se va conformando, entonces, un Estado burocrático, racionalizado, organizado. Weber tematiza esta problemática en un trabajo anterior a su conferencia precitada, nos referimos a *Parlamento y gobierno en el nuevo ordenamiento alemán.*

Refiriéndose al caso alemán, Weber destacará el rasgo central que marca el cambio de época en el mundo: la incorporación de las masas a la vida estatal. El fin de la política de los ciudadanos da lugar a la irrupción de los intereses grupales organizados, los cuales son ineludibles desde ahora para cualquier política estatal. Por el contrario, el propio Weber dirá que el modo de incorporar esta pugna de intereses democrática será darle el lugar central de la vida pública al parlamento, y consolidar definitivamente el sufragio universal como modo de selección de los líderes políticos. Se trata, entonces, de un cambio de los factores de legitimación del sistema político: se ha pasado de la política de los notables a la presencia institucionalizada de las masas. Es el reconocimiento del conflicto como centro de la vida pública, la creación de la ciudadanía y del espacio público. La política ha dejado de ser patrimonio de una élite, y asume su forma moderna, basada en el reconocimiento de la existencia de pugnas en el interior de la sociedad, de intereses encontrados. La incorporación de las masas supone asimismo el principio del fin de una cultura política marcada por la negatividad con la que las clases subalternas se relacionaban con el aparato estatal; la incorporación es también la asimilación, por la vía de la corresponsabilidad gubernativa y del consenso, de las masas a la vida estatal. La política se plasma como relación de fuerzas, alejándose de la ilusión de ser mera gestión estatal apolítica del bien común.

La incorporación de la ciudadanía a la vida política reviste caracteres traumáticos en Alemania. No sólo por lo que de conflicto social y político supone, sino también porque implica el quiebre de toda una tradición cultural hegemónica.

En efecto, no sólo supone realizar en un solo movimiento la creación de una verdadera ciudadanía y, a la vez, superar la crisis finisecular de incorporación orgánica de las masas a la vida estatal, sino que también implica el fin de la cultura del apoliticismo romántico como valor positivo. En fin, se trata de plasmar —simultáneamente— la adquisición de la ciudadanía política y de la ciudadanía social, y, a la vez, quebrar un universo ideológico (en trazo grueso, el del romanticismo) que legitimaba al exclusión. Es que, como señala Weber, «las masas ya no se tratan como objeto puramente pasivo de administración» (*Parlamento y gobierno...*, p. 148).



La debilidad de la cultura política alemana es remarcada por el propio Weber en *Parlamento y gobierno...* al considerar negativa la herencia de la época bismarckiana: el final de ésta ha encontrado al pueblo más despolitizado que a su inicio, dado el acostumbramiento a delegar en el gran hombre las decisiones públicas, en las cuales debería hacer oír su voz. Precisamente, de lo que se trata ahora es de construir un sistema político afianzado en formas institucionales impersonales, cuyo centro no sea más ya la voluntad omnímoda del gran líder. Esta transición se vuelve crítica, además, por la falta de una tradición de institucionalidad liberal en Alemania, dado el fracaso de la revolución del '48, la unidad estatal excluyente practicada por el bismarckismo (*Kulturkampf* y persecución de socialistas y sindicalistas) y la práctica de un sufragio censitario, por capas sociales.

Cabe anotar que Thomas Mann, en la parte central de *Consideraciones...*, dice aceptar el liberalismo sólo como forma de selección de los funcionarios del Estado entre la aristocracia, pero se muestra decidido a complementarlo y contrabalancearlo con una monarquía fuerte, que cierre la posibilidad de una democracia política. Pues bien, en *Parlamento y gobierno...*, Weber destacará como signo del nuevo Estado moderno el fin del funcionario patrimonial y el ascenso de la burocracia especializada. La autoridad pasa del patrimonio al saber, legitimado por el consenso popular. Escribe Weber: «La importancia de la *democratización activa de las masas* reside en que el jefe político ya no es proclamado candidato en virtud del reconocimiento de sus méritos en el círculo de una capa de *honoratiores* (...) sino porque consigue la confianza y la fe de las mismas masas» (*Parlamento y gobierno...*, p. 149).

La complejización de las relaciones sociales, manifestada en la emergencia de un nuevo tipo de Estado, y de nuevas relaciones entre Estado y mercado y Estado y sociedad civil, está determinando la nueva especificidad que adquiere la cuestión de la dirección política de la sociedad. La política se torna profesión, en tanto es la actividad dirigida a comandar el aparato de fuerza legítima de una sociedad compleja: el Estado. Este elemento, como lo distintivo de «lo nuevo», de la época que comienza tras la Gran Guerra, es lo que están viendo tanto Mann cuanto Weber, y aquí se puede afincar la hipótesis del por qué de la convergencia.

Y bien, Mann ha hecho su propio tránsito. Éste lo ha llevado desde terrenos antimodernos, los del romanticismo apolítico, a los del compromiso con los valores fundantes de la modernidad, situación que se expresará en su defensa de la democracia política y las libertades públicas.

Thomas Mann se ha desplazado desde el mundo de la interioridad espiritual, que es exterior de la modernidad, el del apoliticismo y el particula-



rismo (germano), el de la burguesía patricia y la aristocracia, el del artista y el burgo hanseático, a ese otro mundo de la tensión entre espíritu y vida, que es el del interior de la modernidad, el de la política y el universalismo, el de la burguesía y la democracia política, el del intelectual y las ciudades cosmopolitas del capitalismo. Mann ha cambiado su terreno de creencias, pero su suelo incierto no ha dejado de ser la ironía.

Y en este pasaje, que nada ha tenido de armonía y limpidez, ni ha resultado en modo alguno tajante, absoluto, pues como en todo tránsito el caminante llevará consigo algo de ese todo en el que ya no puede seguir siendo, Mann ha realizado lo que aconsejaba para sus adversarios: desprenderse, a la hora de hacer política, de la mera ética de las convicciones, esa misma que nutrió el talante de Mann hasta llevarlo a la exaltación de la Gran Guerra, para situarse en la incomodidad existencial de la tensión entre convicciones y responsabilidad, que fue al fin la que colocó a Mann entre los intelectuales weimarianos. Es que entre esos dos mundos que fueron las dos épocas alemanas que la Gran Guerra escindió, siempre más en uno que en el otro, sin importar ahora en cuál, permaneció Mann debatiéndose.

Javier Franzé

Bibliografía

MANN, THOMAS: *Consideraciones de un apolítico*, Grijalbo, Barcelona, 1978.

WEBER, MAX: «La política como vocación», en *Escritos políticos (T. II)*, Folios Ediciones, México, 1982.

— — —. «Parlamento y gobierno en el nuevo ordenamiento alemán», en *Escritos políticos (T. I)*, Folios Ediciones, México, 1982.



Escribir, ese misterio

Pensar en los momentos premonitorios de una obra narrativa me dirige, ineludiblemente, a la célebre entrevista donde William Faulkner confesaba que el estímulo inicial de una novela lo produjo la contemplación de las braguitas de una niña que intentaba trepar por el tronco de un árbol. Durante días y días aquellas bragas y aquel árbol se le aparecían en los momentos más inesperados. Se servía un whisky y entre las rocas aparecía la prenda íntima; intentaba leer un periódico y sobre la página impresa flotaban los muslos de una niña; veía pasar a una vecina fruncida y apergaminada por la acera de enfrente y en el trasero de aquel tétrico antídoto contra la lujuria no podía dejar de sobreponer los pequeños glúteos de la niña que trepaba por el tronco de un árbol. Aquella imagen inicial comenzaría en algún momento a ramificar. Se me ocurre que un día el escritor debió imaginar bajo aquel árbol a un niño que se debatía entre la vergüenza, la humillación y la necesidad animal de mirar las piernas desnudas y la prenda íntima de aquella niña que resultaba ser su hermana. Encerrada en una nuez, se encuentra ya ahí la esencia de una de las más extraordinarias novelas de nuestro siglo, la que cuenta la pasión de Quentin Compson por su hermana Caddy y su trágico desarrollo. Su título: *El sonido y la furia*.

A veces, esa primera incitación aflora y turba por un instante o durante varios días al eventual autor, para luego inexplicablemente replegarse en uno de los pozos más negros de la memoria, en espera del momento oportuno para volver a aparecer con potencia acumulada. Nadie puede prever el tiempo que tardará en madurar el estímulo inicial. Puede ser un asunto de días o de décadas. Thomas Mann trazó a los veinte años los esbozos de una novela que escribiría cincuenta años más tarde, *Doktor Faustus*, un libro que bastaría para asegurarle la inmortalidad.

Los caminos de la creación son inseguros, están llenos de pliegues, de espejismos, de demoras. Se requiere la paciencia de un ángel, una buena dosis de abandono y, a la vez, una voluntad de acero para no sucumbir a las trampas con que el inconsciente se encarga de obstaculizarle al escritor su camino. La lucha entre Eros y Thánatos está siempre en la raíz de la creación. El final del combate es siempre imprevisible.

Pasé la niñez en un ingenio azucarero, en Potrero, Veracruz, lugar tan insalubre como con toda seguridad lo habrán sido en la misma época las fincas de Nueva Guinea, del Alto Volta o de la Amazonia. A los breves intermedios de actividad corporal sucedían largos períodos en que las fiebres palúdicas, las tercianas, me reducían a la cama. Mi único placer entonces provenía de la lectura. De grado y por fuerza me convertí en lector de tiempo completo. Salté de las lecturas propias de la infancia: Verne entero y *La Isla del tesoro* y *El llamado de la selva* y *Las aventuras de Tom Sawyer,* a las novelas de Dickens, y, luego sin transición, al *Ulises criollo* de José Vasconcelos, a *La guerra y la paz,* los poetas mexicanos del grupo Contemporáneos, Freud, Proust, D.H. Lawrence, las lenguas extranjeras. Leí todo lo que cayó en mis manos. Llegué a la adolescencia con una carga libresca bastante insoportable. Añádase a ello que vivía con mi abuela, y que quienes visitaban la casa eran su cuñada, sus amigas de juventud, a veces su casi centenaria nana, y que entre todas se las ingeniaban para que la conversación evitara cualquier tema contemporáneo y permaneciera estrictamente detenida en una especie de utopía derrotada, de edén subvertido: el mundo anterior a la Revolución, cuando se podía viajar a Italia y no sólo a Tehuacán a tomar las aguas y recuperar una salud que a fin de cuentas no servía para nada, puesto que el tiempo que merecía la pena vivirse había quedado atrás, extraviado, destrozado, se podrá entonces comprender mi posterior destino. Si a la acumulación de lecturas escasamente digeridas se agrega el cauce de literatura oral que fluía a mi alrededor para mantener la casa alejada del presente, y por lo tanto de la realidad, nada tiene de extraño que en un momento dado pasara de la categoría de lector a la de aspirante a escritor.

Llegué a la capital a los dieciséis años para cursar estudios universitarios. Me inscribí en la facultad de derecho, pero frecuenté más la de filosofía y letras. Si bien es cierto que esta última en su conjunto me resultaba mucho más atractiva que la de derecho, ya que pasar de los cursos de historia de la historiografía a los de literatura medieval italiana, y de la historia del arte moderno a la literatura de los Siglos de Oro, era infinitamente más placentero que asistir a las aulas de la otra facultad a escuchar disquisiciones incomprensibles sobre derecho mercantil o procesal civil, también lo es que la definición de mi destino, mi ser hacia y para la lite-



ratura, se lo debo a la facultad de derecho, y concretamente a un maestro, don Manuel Martínez de Pedroso, catedrático de teoría del Estado. Los alumnos más comprometidos con la carrera, los más ordenados, los de las mejores calificaciones en todas las asignaturas, desorientados ante la ausencia de un programa previamente establecido, y la resistencia del maestro a señalar un libro de texto, desertaron a las dos o tres semanas de haberse iniciado el curso. Don Manuel Pedroso fue una de las personas más cultivadas que he conocido, y, quizás por eso, no tenía nada de libresco. Su sentido del orden se manifestaba de la manera más oblicua que pueda uno imaginar. Cuando en el salón no quedó sino un puñado de fieles, el maestro sevillano inició realmente su *paideia.* La impartía del modo más heterodoxo que en aquella época —y es posible que en cualquier otra— pudiera concebirse la enseñanza del derecho. Pedroso solía hablarnos del dilema ético encarnado en *El gran inquisidor* dostoievskiano; del antagonismo entre obediencia al poder y el libre albedrío en Sófocles; de las nociones de teoría política expresadas por los Enriques y los Ricardos de los dramas históricos de Shakespeare; de Balzac y su concepción dinámica de la historia; de los puntos de contacto entre los utopistas del Renacimiento con sus antagonistas —para Pedroso sólo aparentes—, los teóricos del pensamiento político, los primeros visionarios del Estado Moderno: Juan Bodino y Thomas Hobbes. A veces en clase discurría ampliamente sobre la poesía de Góngora, poeta que prefería a cualquier otro del idioma, o de su juventud en Alemania, donde había realizado la primera traducción al español de *El capital* y también —tal vez como antídoto— la de *Despertar de primavera*, de Franz Wedekind, uno de los primeros dramas expresionistas que circuló en el ámbito hispánico; de sus actividades durante la guerra civil, cuando su título de marqués no le impidió ponerse, desde el primer momento de la contienda, al servicio de la República; de sus experiencias en el sobrecogedor Moscú de las grandes purgas, donde fue el último embajador de la República Española. A menudo nos vapuleaba con cáustico sarcasmo, pero igual celebraba nuestras victorias. Pedroso nos incitaba a leer, a estudiar idiomas, pero también a vivir. Disfrutaba de los relatos que le hacíamos, inventándole algunos detalles, exagerando otros, de nuestros recorridos nocturnos por un circuito de antros de los que parecía un milagro salir ilesos. Uno de los triunfos del barroco mexicano se manifestaba entonces en la complejidad de la vida nocturna de la capital, regida y actuada con imaginación desorbitada. Me parece que la sensación de peligro que se masticaba al entrar en cualquiera de aquellas espeluncas, era producto de una escenografía y una puesta en escena impecables, que si eran espacios de ninguna manera inocentes, también lo eran enormemente divertidos. Los halagos del

mundo convivían en Pedroso de manera perfecta con los rigores del conocimiento. El humor era uno de sus componentes fundamentales. Aun los episodios más dramáticos de la guerra civil podían transformarse en el momento de estar a punto de alcanzar su *pathos* más alto, en un desfile de escenas de comicidad indescriptible. Le debo, entre otras cosas, conocer la teoría del Estado con una claridad que no lograron ni soñar aquellos alumnos que desertaron para abrevar en fuentes más canónicas. Carlos Fuentes y Víctor Flores Olea han escrito sobre él páginas excelentes.

Las lecturas de Julio Verne habían alimentado en mí cierta desesperación de recorrer el mundo y perderme en él; un desquite, tal vez, de la reclusión infantil. A principios de 1953 viajé por primera vez al extranjero. Se trataba de un viaje a Sudamérica. Pensaba desembarcar en Venezuela, pasar por Colombia y Ecuador para llegar al Perú, donde volvería a embarcarme de regreso a México. Unas cartas de presentación de Alfonso Reyes me permitieron conocer de inmediato a algunos intelectuales venezolanos o extranjeros residentes en Venezuela. Traté entonces a Mariano Picón Salas, ensayista, el venezolano de mayor prestigio en el continente, a Alejo Carpentier, a Juan David García Bacca, a muchos más. En mis primeros días en Caracas apareció en librerías una novela de Carpentier publicada en México, *El reino de este mundo*, cuya lectura, como es natural, me dejó deslumbrado. Carpentier se convirtió en uno de los tres narradores hispanoamericanos que durante los años universitarios constituyeron mi Olimpo personal. Los otros fueron Borges y Onetti, a quienes más tarde he ido añadiendo una media docena más de nombres. Del escritor cubano me atrajo sobre todo el ritmo, la austera melodía de su fraseo, una intensa música verbal con resonancias clásicas y modulaciones procedentes de otras lenguas y otras literaturas. A la calidad de su idioma, Carpentier añadía los atractivos del Caribe, su intrincada geografía, la apasionante historia, el cruce de mitos y de lenguas, la reflexión política; todo ello integrado en tramas perfectas. *El siglo de las luces* es una de las más excepcionales novelas de nuestra lengua, un relato sobre la influencia iluminista tanto en las islas como en tierra firme, y una amarga y profunda reflexión sobre los ideales políticos: la revolución, su triunfo, su transformación en razón de Estado, los ideales mantenidos en proclamas, pero negados y combatidos en la práctica. Nada de lo que Carpentier escribió después logró alcanzar la misma tensión.

Venezuela sufría en aquella época una dictadura militar cruel y obtusa, la de Pérez Jiménez. Me quedé varios meses sin moverme de Caracas, en vez de realizar el ambicioso itinerario trazado previamente. Allí cumplí mis veinte años. Escribí uno que otro artículo en *El Papel Literario*, el suplemento cultural que dirigía Picón Salas. Escribí, además, unos poemas que



confiaba en publicar tan pronto como llegara a México. Poemas de amor, por supuesto. Mi ángel de la guardia me protegió y me salvó para la literatura. Perdí los poemas y, cuando volví a leerlos, treinta años más tarde, quedé petrificado; decir que eran deleznables sería elogiarlos. De haberlos publicado, lo más probable es que mi trato con las letras se hubiera resentido de manera mortal. De cualquier modo, viví por primera vez esa experiencia intransferible que está inserta en la creación. Todos los sábados asistía a casa de la poetisa Ida Gramko, donde se reunía un grupo de jóvenes escritores y pintores; algunos de ellos, en especial Oswaldo Trejo, transformaron más tarde la prosa narrativa de su país. En ese espacio de libertad, cercado por la intolerancia más hostil, mi vocación literaria comenzó a activarse. Volví a México con una experiencia enriquecida, con muchas lecturas nuevas. Uno de aquellos sábados, la joven novelista Antonia Palacios me pidió que le hablara de Cuernavaca. La lectura de *Under the volcano* la había llenado de curiosidad por el lugar. Oí por primera vez el nombre de Malcolm Lowry y el de su novela. Piénsese: era el inicio de 1953, cuando sólo un puñado de iniciados en el mundo entero estaban al tanto de la existencia de aquel autor y aquel libro excepcionales, y uno de ellos era aquella joven escritora venezolana. Durante esos meses conocí también una inquietud política y social, que en México, en el círculo en que me movía, era poco menos que inexistente.

Al volver a mi país me inscribí a un curso de teoría y técnica dramáticas con la intención de aprender a escribir teatro. Estaba seguro de que mi vocación iba por ese rumbo. La dramaturga Luisa Josefina Hernández nos hacía estudiar algunas tragedias griegas e imponía la tarea de adaptar sus temas a nuestro siglo, de crear Electras, Orestes, Ifigenias y Edipos contemporáneos. Trazaba yo mis bosquejos dramáticos de acuerdo a sus instrucciones y cuando me disponía a desarrollarlos me sorprendía que en vez de una tragedia se formara un cuento. Se trataba de recreaciones crepusculares de la vida en los ranchos y haciendas de mi entorno veracruzano. Resumía allí la mitología familiar que había absorbido casi desde que tenía uso de razón. Un inexplicable impulso alquímico, al que me sentía incapaz de resistir, hacía que desaparecieran los diálogos y las acotaciones escénicas y se fuera creando, en cambio, un tejido narrativo que envolvía la historia de esas familias extranjeras, cuya maldad seguramente acentuaba, dispersas por los alrededores de Huatusco, donde mis bisabuelos se habían instalado un siglo atrás.

Y a los veinticinco años publiqué un primer libro de cuentos: *Tiempo cercado*, donde inicié la expulsión de toxinas acumuladas desde la niñez. Vivir en Veracruz significaba estar intermitentemente enclavado en la fiesta. Pero en esa época yo era incapaz de discernir lo que más tarde aprendería

en Bajtín: que la fiesta resume el sedimento primero e indestructible de la civilización humana, que podrá empobrecerse, degenerar incluso, pero no habrá poder que logre eclipsarla del todo. La fiesta, dice el pensador ruso, está separada de todo sentimiento utilitario; es un reposo, una tregua. Liberada de todo fin práctico, brinda los medios para entrar, aunque sea temporalmente, en un universo utópico. Inmerso en la fiesta, no le permití, sin embargo, su acceso a esos relatos veracruzanos que visiblemente se resintieron de su carencia; el mal aparece en ellos como un *factotum,* constituye un universo cerrado, unívoco, reacio a reconocer, mucho menos a celebrar, «la inacabable mutación del mundo». Esas historias familiares que ejemplifican el deterioro de inmensas casas poseídas poco a poco por la humedad, la maleza y el demonio tuvieron para mí una única virtud: me ayudaron a cortar un cordón umbilical que se resistía a rasgarse. Al escribir mis primeros libros, *Tiempo cercado* e *Infierno de todos,* donde aparecieron esos relatos cuyo tono sombrío y rigidez de recursos poco se conciliaban con la exuberante naturaleza de la que surgían, fui aprendiendo a contar historias, a recrear algunos de los personajes que resucitaba mi abuela al hablar de su perdido Huatusco. Pero, sobre todo, me fui despojando de un mundo que sólo me pertenecía de manera vicaria y me sentí en la obligación de relatar hazañas y desastres más próximos a mi experiencia. El ángel tutelar de aquella época fue William Faulkner, cuya Yoknapatowpa intentaba yo recrear entre cafetales, palmeras y oscuros ríos tropicales.

En la época en que escribí esos cuentos viajé a Nueva York. Debe haber sido en 1956. Sólo en años recientes he podido advertir la enorme apertura que produjeron en mí aquellos dos viajes del todo diferentes. He visitado después muchos museos, pero ninguno de sus recorridos volvió a repetir el estupor que me produjeron los de Nueva York, sobre todo el de Arte Moderno. Pasé unas cuantas semanas azorado por la magnitud de mi ignorancia y regocijado por las sorpresas portentosas que me deparaba el intento de atenuarla. ¡Qué diferencia entre *Guernica* al natural y sus reducidas reproducciones en revistas o suplementos culturales! Conocí buena parte de las tendencias del arte contemporáneo y quedé ganado o alterado (que viene a ser lo mismo) por algunas de ellas. En esa época los expresionistas desconocían el prestigio de que gozan hoy. Era difícil verlos fuera de unos cuantos museos alemanes. En un muro del de Arte Moderno colgaba *La partida*, el primero de los nueve trípticos pintados por Max Beckmann. A diferencia de los polípticos tradicionales, que narran una historia, la vida trágica de una mártir, el camino hacia la conversión de un pagano superdepravado que termina siendo papa, las hazañas de un guerrero que somete amplios territorios a la catequización, las vicisitudes de un emperador



para mantener la integridad de su imperio a pesar del empuje de un enemigo infiel, donde cada sección cubre un tramo de la historia para que el conjunto pueda darnos la visión total, los trípticos de Beckmann se saturan de figuras extrañas comprometidas en actos incomprensibles. Surge ante nuestros ojos una rica imaginería donde algunos signos se repiten una y otra vez como sostenes de una mitología personal. Ninguna suma es posible y, por lo mismo, la progresiva sucesión de una historia nunca logra darse. En el tríptico al que me refiero, las secciones laterales son un muestrario de acciones sórdidas y brutales. En el de la izquierda, un rufián de aspecto siniestro tortura a tres personas, dos hombres y una mujer. Uno de ellos ha sido mutilado: le han cortado las manos, sus muñones están aún ensangrentados. En el de la derecha, una joven con una lámpara de petróleo en la mano camina con el cadáver de un hombre semidesnudo atado verticalmente a su cuerpo: ese cadáver está colocado cabeza abajo, los pies llegan a la altura del cuello de la mujer y la cabeza al suelo; tras ella camina un *bellboy* con los ojos vendados y un gran pescado en las manos. Al lado, un personaje vestido con modestia toca con brío un tambor. El radiante lienzo central contrasta con la sordidez que habita a sus costados: un hombre coronado y una mujer con un niño en los brazos están de pie al lado de una misteriosa figura masculina con el rostro cubierto. El azul del cielo y el mar resplandece como si fuera de esmalte, en contraste con la falta de luz solar y la violencia enclaustrada en ambos costados. Me imagino que el título del tríptico, *La partida*, se refiere a esa escena. La pareja y su hijo, los reyes de la creación, abandonan ese mundo turbio y cruel, además incomprensible, que los cerca. La luminosidad de colores en la zona central, acentuada por el espacio en que se sitúan los regios protagonistas, atrae de inmediato el ojo del observador.

Las múltiples acciones encapsuladas en una obra de Beckmann pueden a primera vista producir un efecto equívoco. Podría tomárseles por ilustraciones de una obra literaria. Sin embargo, la sensualidad del color y el poder extraordinario de la línea deshacen ese equívoco. No se trata de literatura pintada sino de pintura plena. Es natural que cada quien trate de crear con esos elementos una historia personal. En la explicación que Beckmann dio a una amiga sobre la sección de la derecha, donde aparece un cadáver desnudo de la cintura a los pies, atado al cuerpo de una mujer, a cuyo lado un hombre, que ni siquiera los observa, toca un tambor, el pintor afirma: «El cuerpo atado es parte de uno mismo, es el cadáver de los recuerdos, errores y fracasos, el asesinato que cada uno de nosotros comete en algún momento de su vida. Al no poder el hombre librarse jamás de su pasado, tiene que cargar para siempre ese cadáver; en tanto que a su lado la Vida toca un tambor». Me dejaría cortar el cuello si



alguien que no hubiese leído la interpretación de Beckmann se detuviera ante el tríptico y tradujera de manera parecida aquel fragmento. Cada espectador tendrá que descifrar los elementos como mejor pueda, echando mano de vivencias o experiencias personales; eso, que parece inevitable,no significa enriquecer ni empobrecer el placer estético. Desde luego saltan ciertos elementos generales a la vista: una crispada tensión entre el poder de la Vida y la presencia de la Muerte, y otras subsidiarias resultantes de una serie de enfrentamientos entra clausura y espacio abierto, salud y enfermedad, dignidad y humillación. No sabría por el momento añadir ningún otro rasgo objetivo, pero en mi fuero interno me empeñaría en encontrar coherencia a esa multitudinaria conjunción de figuras y situaciones enigmáticas, la transformaría en historias, en tramas que nada tendrían en común con la versión del pintor.

Me detuve un buen rato ante ese tríptico con asombro y sentimientos encontrados, fluctuantes entre la fascinación y el rechazo. Con los años he podido ver gran parte de la obra de Beckmann en museos alemanes y en exposiciones internacionales de arte expresionista, y he consultado algunas monografías excelentes. Pero la imagen que prevalece en mi memoria es la del primer encuentro, el estupor ante la acumulación de tantos elementos inverosímiles en un mismo espacio. En ciertas ocasiones, después de ver pintura de Beckmann, he sentido la tentación de incorporar en mis relatos situaciones y personajes cuya simple proximidad pudiera ser considerada como un escándalo; establecer en un rapto de bravura los hilos necesarios para poner en movimiento toda clase de incidentes incompatibles hasta formar con ellos una trama. Soñar con escribir una novela ahita de contradicciones, la mayoría sólo aparentes; crear de cuando en cuando zonas de penumbra, fisuras profundas, oquedades abismales, de manera que el lector pudiera recorrer por su cuenta trechos considerables del relato.

Me es grato imaginar a un autor a quien no le amedrentara el riesgo de ser denigrado por la crítica. Con seguridad sería atacado por la extravagante factura de su novela, caracterizado como un cultor de la vanguardia cuando la idea misma de la vanguardia se ha convertido en un anacronismo. Resistiría una tempestad de insultos, de ofensas insensatas, de dolosos anónimos. Lo que de verdad lo aterrorizaría sería que su novela suscitara el entusiasmo de algún comentarista generoso que pretendiera descifrar los enigmas planteados a lo largo del texto y los interpretara como una adhesión vergonzante al mundo que él detesta, alguien que dijera que su novela se podía leer «como un réquiem severo y doloroso, un lamento desgarrado, la melancólica despedida a ese conjunto de valores que había dado sentido a su vida». Algo así lo hundiría, lo entristecería, lo



haría jugar con la idea de un suicidio. Se arrepentiría de sus muchos pecados, abominaría de su vanidad, de su gusto por las paradojas, se echaría en cara el no haber aclarado, sólo por lograr ciertos efectos, los misterios en que la trama se regocijaba, ni sabido renunciar al vano placer de las ambigüedades. Con el tiempo lograría reponerse, olvidaría sus pasadas tribulaciones, sus anhelos de expiación, a tal grado que, al comenzar a escribir su siguiente novela, habría ya olvidado tanto los ratos de contrición como sus propósitos de enmienda.

Y volverá a las andadas, dejará intersticios inexplicables entre la A y la B, entre la G y la H, cavará túneles por doquier, pondrá en acción un programa de desinformación permanente, enfatizará lo trivial y dejará en blanco esos momentos que por lo general requieren una carga de emociones intensas. Mientras escribe, sueña con fruición que su relato confundirá a la gente de orden, a la de razón, a los burócratas, a los políticos, sus aduladores y sus guardaespaldas, a los trepadores, a los nacionalistas y cosmopolitas por decreto, a los pedantes y a los necios, a las cultas damas, a los lanzallamas, a los petimetres y a los papanatas. Aspira a que esa ubicua turba logre perderse en los primeros capítulos, se exaspere y no llegue siquiera a conocer la intención del narrador. Escribirá una novela para espíritus fuertes, a quienes les permitirá inventar una trama personal sostenida por unos cuantos puntos de apoyo laboriosa y jubilosamente formulados. Cada lector encontraría al fin la novela que alguna vez ha soñado leer. Polidora la opulenta, la inigualable, la deliciosa, será todas las mujeres del mundo, Polidora, la protosemántica, como con embeleso suelen aludirla sus admiradores refinados, pero también, ¡qué se le va a hacer!, los cursis, la noble señora Polidora, como la conocen los funcionarios, los comerciantes y los profesionistas, a diferencia del vulgo, que al pan le llama pan y al vino vino, el cual sencillamente se refiere a ella como «el mejor culo del mundo». A unos les resultará una santa, a otros una grandísima puta, a algún tercero ambas cosas y muchas otras más. El lector se enterará con asombro de que ni siquiera su confesor sabe cómo reaccionar ante las bruscas oscilaciones espirituales de esa fiera dama cuya conducta maldice un día para al siguiente bendecir con lágrimas su piedad excelsa. ¿Y qué decir de Generoso de Triana, su amante, el famoso novillero? Ese personaje abominable será también un prócer, un bufón, un místico, un laberinto, el poderoso capo de un cartel de la droga, la víctima inocente de una venganza inicua y un miserable soplón a sueldo de la policía, según lo dibujen el antojo o las necesidades anímicas del lector. En lo único en que podrían coincidir los adictos a esta novela sería en afirmar que los tiempos que corren, los mismos del relato, son abominables, crueles, insensatos e innobles, renuentes a la imaginación, a la generosidad, a



la grandeza, y que ninguno de los personajes, ni los buenos ni los malvados, merecerían el castigo de vivir en ellos. Nunca he escrito esa novela; no soy, por desgracia, ese héroe. Pero sólo con recordar el primer tríptico de Beckmann me habría gustado serlo.

Si las visitas al Museo de Arte Moderno de Nueva York me deslumbraron al mostrarme el arrojo de los artistas contemporáneos en su incesante búsqueda, la emoción que viví en los amplios espacios del Metropolitan al contemplar los Tizianos, Rembrandts, Vermeers, Goyas y demás esplendores que contiene, no fue menor. Aprendí que en las artes nada importante puede ocurrir si no se establece relación con los logros del pasado. Prueba fehaciente de ello, el retrato de Gertrude Stein por Picasso, albergado en ese mismo museo. De no mantener un diálogo vivo con sus clásicos, el artista, el escritor, corre el riesgo de pasarse la vida descubriendo Mediterráneos. Nada conozco tan reductor como el culto a la moda. La tarea del escritor consiste en enriquecer la tradición, aunque la ame un día y al siguiente se líe con ella a bofetadas. De ambas maneras será conciente de su existencia. Por eso me han atraído y preocupado los problemas de la forma, los recursos y posibilidades de los géneros, su capacidad de transformación.

El impulso de viajar, después de mis primeras salidas, en vez de atenuarse se volvió obsesivo. Inicié el año 1961 con una intensa sensación de fastidio. Me sentía harto de lo que hacía y también de la vida. La prensa registraba un desasosiego que comenzaba a alterar a algunos escritores jóvenes en distintas partes del planeta, una de esas fiebres que aparecen cada tantos años. Abandonaban casa, seguridad y empleo, y se lanzaban a recorrer los caminos del mundo. Unos salían de Nueva York y California para establecerse en México y luego daban el salto a Tánger o a Marrakesh. Otros se instalaban en París, en Roma, en Capri, en Rodas, en Santorini. Me sentía arrinconado en México. Contraje aquel virus y me lancé al camino. Vendí casi todos mis libros y algunos cuadros; a mediados de junio me embarqué en Veracruz y atravesé el océano. Pasé unas cuantas semanas entre Londres, París y Ginebra para, al fin, instalarme en Roma. Como a Cervantes, me pareció llegar a la capital del Universo Mundo. Allí conocí a María Zambrano, quien entre otras cosas me descubrió a Galdós, sobre cuya grandeza escribía entonces páginas memorables. Hice algunos recorridos por Italia, pero siempre volvía de prisa a Roma, como si cada instante pasado fuera de ella resultara perdido. Por primera vez en la vida me sentí sano e intensamente libre. Tenía veintiocho años y unas ganas inmensas de comerme el mundo. Resultado de esa estancia fue mi vuelta a la escritura. Una noche, en un café de medio pelo, comencé a escribir un relato, y, para bien o para mal, continúo escribiéndolo. Aquel viaje que debía durar unos cuantos meses se prolongó por veintiocho años, los mismos que tenía al llegar a Europa.



Mi estancia en el extranjero puede dividirse, a grandes rasgos, en dos períodos: uno anárquico, disparatado, alucinante y finalmente didáctico que duró doce años, y el otro, incorporado al cuerpo diplomático, cubrió los restantes. En el primero me mantuve como pude, logré sobrevivir con mínimas ayudas, clases y trabajos editoriales. Viví en Roma, Pekín, Varsovia, Barcelona y Londres. Cada una de esas estancias tatuó mi vida de manera distinta. En relación a la literatura, la más importante fue Barcelona. Traduje para Seix Barral, y en Tusquets Editores dirigí una colección, *Los Heterodoxos.* Recuerdo con especial placer las sesiones de trabajo con Beatriz de Moura y otros amigos, para hablar con intenso entusiasmo de nuestro proyecto, en una época de clima político decididamente ortodoxo. De cada tres o cuatro títulos, la censura nos permitía publicar acaso uno. Nada nos desmoralizaba. Trabajábamos y vivíamos como si la represión no existiera. Cuando un heterodoxo salía a la luz, lo celebrábamos con unción. Anagrama nació en esos días, y en la presentación de su primer libro conocí a Jorge Herralde. Nos hicimos amigos de inmediato. He traducido para él varios libros, prologado otros y posteriormente publicado en su editorial todas mis novelas. El premio Herralde logró que en México se me empezara a considerar como un escritor en serio. A Lali Gubern la conocí en su librería *Letteradura* y aún hoy me parece un milagro que en épocas de tan cerrada intolerancia pudiera existir un espacio tan abierto al mundo como aquél; frecuenté a Luis y a María Antonia Goytisolo, a Cristina Fernández Cubas, a Carlos Trías, a Félix de Azúa, hice muchos amigos. Con Enrique Vila-Matas cambié en dos ocasiones unas cuantas palabras. Nuestra amistad se hizo fuera de Barcelona: en Varsovia, en París, en la Mérida venezolana, en Morelia, Xalapa, y, por supuesto, Veracruz, y, desde luego, en la Barcelona posterior a mi primera estancia. El segundo período en el extranjero comprende mi trabajo diplomático en París, Budapest, Moscú y Praga. El lazo que une a ambas experiencias, es más, el que une todos los momentos de mi vida, es la literatura.

León Tolstoi anotó en sus diarios que sólo podía escribir sobre lo que había conocido y vivido personalmente. Su obra admirable se nutre de las experiencias que nutrieron su vida, es una especie de biografía paralela. Y el multicitado Max Beckmann escribió poco antes de morir: «Sólo puedo decir que en el arte todo es un asunto de discriminación, dirección y sensibilidad, independientemente de que el resultado sea considerado moderno o no. Del trabajo debe emanar la verdad. La verdad a través de la naturaleza y de una autodisciplina de hierro». Como Tolstoi, sólo puedo escribir lo que he vivido. Mis narraciones han sido un cuaderno de bitácora que registra mis movimientos. Un espectro de mis preocupaciones, momentos felices y desafortunados, lecturas, perplejidades y trabajos. E

igual que Beckmann, estoy convencido de que lo vivido tiene que someterse a un proceso discriminatorio. La selección de materiales tiene que coincidir con la aparición de una forma. A partir de ese momento será la forma quien decida el destino de la obra, sin importarle un bledo que el resultado sea o no moderno.

Durante años utilicé los escenarios por donde fui desfilando como un telón de fondo frente al cual mis personajes confrontan lo que son o, más bien, lo que creen ser, con otros valores. Por lo general son mexicanos situados en el extranjero, cineastas que acuden a un festival cinematográfico, políticos en vacaciones en Roma o Venecia, estudiantes mexicanos de paso por Viena, Varsovia o Samarcanda. Lo que cuenta no es el exotismo de pacotilla que los rodea sino el dilema moral que se plantean, el juicio de valor que deben emitir una vez que se encuentran desasidos de todos sus apoyos tradicionales, de sus hábitos, de las coartadas con que durante años han pretendido adormecer su conciencia.

Los últimos seis años en el extranjero fui embajador en Praga, lo que implicó un trato permanente con representantes del poder, funcionarios nacionales o extranjeros, mayores, medianos, diminutos, casi todos con pretensiones imperiales. Tanto ellos como yo nos expresábamos en un lenguaje cifrado, engreído, que pretendía ser suntuoso: un lenguaje desprovisto por completo de humor. Poco después de haber llegado a Praga fui invitado a una exposición celebratoria del centenario de Egon Erwin Kisch, quien vivió en México como exiliado político durante la segunda guerra mundial. Allí vi fotos de Kisch con Diego Rivera, Frida Kahlo, Dolores del Río, José Clemente Orozco y Carlos Chávez, con príncipes polacos, políticos mexicanos, dirigentes comunistas alemanes, refugiados españoles y dos célebres estrellas de Hollywood, Buster Keaton y Paulette Godard, reunidos todos en un mismo festejo. Me asaltó (y ningún verbo me parece más exacto) la idea de escribir una novela ambientada en el México de 1942, año en que México declaró la guerra a los países del Eje. La novela debería ser en todo momento una comedia de enredos, una divertida historia de equivocaciones que condujera ineludiblemente al callejón del crimen. Evocar esa época, consultar la edición de fotografías de los hermanos Casasola, recordar refranes y expresiones de uso común durante la infancia, me resultó una fiesta. En dos semanas tenía concluido el trazo general de la novela. *El desfile del amor* pareció armarse por su cuenta. Sorprendido, lo vi integrarse, dictar sus propias leyes y acatarlas, crear sus tramas y subtramas, sus relaciones ocultas. Me parecía oír la voz de los protagonistas, detectar sus timbres específicos. Fungía yo como un simple amanuense que obedecía a un dictado. *El desfile del amor* me introdujo en una zona que hasta entonces había sólo rozado superficialmente:



la parodia. Me sentía transportado a los campos de Gombrowicz, a los de Bustos Domecq. A medida que el lenguaje oficial escuchado y emitido todos los días se volvía más y más rarificado, el de mi novela, por compensación, se animaba más, se hacía zumbón y canallesco. Cada escena era caricatura del mundo real, es decir caricatura de la caricatura. Encontré refugio en el relajo. Se inició de lleno la transformación de mi mundo narrativo. Al terminar esa novela comencé a borronear unos apuntes sobre una posible historia que podía tener lugar en el pueblo de Tepoztlán, donde utilizaría, además, recuerdos vagos de Roma y Estambul, una historia excrementicia, de lenguaje dislocado, un homenaje al absurdo, al género chico y a un humor que mucho tenía de cuartelario. Se trata de *Domar a la divina garza*. Le sucedió otra, *La vida conyugal*, donde en un idioma peinadito y prudente, el utilizable en las mesas familiares los días que hay invitados de respeto, describo cuarenta años de alegre descomposición matrimonial. Poco después de terminarla, descubrí que *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal* componían un tríptico conformado de modo natural, sin partir de ninguna concepción previa. La función de los vasos comunicantes establecidos entre las tres novelas me resultó de pronto muy clara: tendía a reforzar la visión grotesca que las sustentaba. Todo aquello que tuviese aspiraciones a la solemnidad, a la sacralización, a la autocomplacencia se desbarrancaba de repente en la mofa, la chabacanería y la vulgaridad. Se imponía un mundo de máscaras y antifaces. Todas las situaciones, tanto en conjunto como separadas, ejemplifican las tres fases fundamentales que Bajtín encuentra en la farsa carnavalesca: la coronación, el destronamiento y la paliza final. Tal vez el origen de esa trilogía se remonte a casi cuarenta años atrás, cuando en el Museo de Arte Moderno de Nueva York contemplé el primer tríptico de Beckmann. Como ocurre siempre en la escritura, ese largo deambular desde unas cuantas imágenes perdidas en la memoria hasta su fijación en el papel, sigue constituyendo para mí un misterio.

Sergio Pitol



Una escritora asturiana en América: Eva Canel

I. Unas aclaraciones previas

Hubo muchas dudas sobre la existencia real de Eva Canel y muchas confusiones sobre su verdadera nacionalidad. Juan Criado y Domínguez negó la existencia de Eva Canel y atribuyó la autoría de sus obras a su esposo, Eloy Perillán Buxó[1]. Se le negaron también la autoría de su drama titulado *La Mulata* y de su obra teatral *El Indiano*[2].

Las acusaciones de que fue víctima Eva Canel eran falsas y sin fundamento. La escritora asturiana existió y llevó una vida literaria activa y muy intensa. El hecho de vivir muchos años fuera de su patria hizo que hubiera confusiones y equivocaciones acerca de su verdadera nacionalidad. El escritor peruano Ricardo Palma, en su libro titulado *Tradiciones peruanas,* recordando a los escritores cubanos, considera a Eva Canel como una literata de nacionalidad cubana[3]. El periódico *La Época* cae en la misma equivocación referente a la nacionalidad de doña Eva, en un artículo cuyo título es el propio nombre de la escritora. En dicho artículo viene lo siguiente:

«Varios periódicos elogian a la distinguida escritora cubana Eva Canel, por sus actos caritativos y patrióticos en favor de los heridos del ejército de la gran Antilla...»[4].

Agar Eva Infanzón y Canel en su ingente obra literaria utilizó varios pseudónimos. La escritora eligió para su nombre social y literario el segundo nombre y el segundo apellido de «Agar Eva Infanzón y Canel». Además de su nombre literario Canel utilizó numerosos disfraces literarios: Clara Mont, Fray Jacoba, Beata de Jaruco, Ibo Maza, Julia, etc...

En cualquier caso nuestra escritora usó el pseudónimo de «Eva Canel» para abreviar sus apellidos y nombres bastante extensos. Ella misma lo afir-

[1] *D. Juan P. Criado y Domínguez,* Literatas españolas del siglo XIX, *Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, Madrid, 1889, pp. 85-86.*
[2] *Eva Canel,* Lo que ví en Cuba, *La Habana, 1916, p. 16.*
[3] *Ricardo Palma, «Literatos cubanos» en* Tradiciones peruanas completas, *Aguilar, Madrid, 1961, pp. 1338.*
[4] *«Eva Canel» en* La Época *del viernes 12/3/1897, pp. 4.*

ma alegando que el hecho de acortar los nombres es una tradición familiar que remonta a los tiempos de su bisabuelo Pedro Canel Acevedo:

«Mi bisabuelo acortó sus apellidos y se firmaba Canel Acevedo solamente. Sus descendientes ya siguieron como él»[5]. El pseudónimo Eva Canel figura en la mayor parte de sus obras y dedicatorias. Sus novelas llevan esta firma, salvo una, *La Volatinera,* sin que se sepa por qué. Eva Canel no usó los pseudónimos por temor a las persecuciones y censura, como lo harían ciertos escritores de su sexo y de su época. Prueba de ello es que firmó su novela más satírica, *Trapitos al sol,* con el mismo nombre social de Eva Canel. Su uso de los pseudónimos obedeció a la educación recibida, educación basada en el culto a la modestia[6].

II. Vida familiar, carácter y personalidad

Agar Eva Infanzón y Canel nace en Coaña (Asturias) el 30 de enero de 1857. Desciende de una familia noble e ilustre. Dice Julián Díaz Valdepares de esta familia:

«La familia de los Caneles es de las más linajudas de Asturias, y Eva Canel es nieta del famoso polígrafo y académico de la Historia D. Pedro Canel Acevedo»[7].

Fue el padre de Eva Canel el médico Pedro Infanzón, y su madre Epifania Canel y Uría. El padre murió en un accidente marítimo a manos de piratas cuando nuestra escritora sólo tenía tres años de edad. Se trasladó su madre con ella a Madrid donde recibió una educación esmerada. La madre, doña Epifania era una mujer de vastísima cultura e ilustración, según tradición familiar. No se sabe a ciencia cierta qué estudios cursó Eva Canel entre su primera formación en el ambiente familiar y la edad de los quince años cuando conoció al periodista y gran escritor Perillán Buxó, con quien se casó y de quien aprendió mucho. Lo cierto es que Eva Canel no hizo muchos estudios ni tuvo títulos universitarios, lo cual no le impidió tener una vasta cultura y una ingente producción literaria.

Después de casarse, Canel no pudo disfrutar de la felicidad del matrimonio, ya que su esposo se exiliaría en América por razones políticas. Perillán Buxó dirigía a la sazón el periódico satírico fundado por él mismo y titulado *La Broma,* de ideología democrática y muy temible entre los políticos. El periodista fue desterrado en 1874 a causa de una publicación cuyo título es «Semblanzas en verso de todos los españoles de ambos sexos que se han exhibido en el Congreso y el Senado, en la Bolsa y en los Ateneos, circos y plazas de toros». Mientras estaba el marido en América, Eva Canel quedó en Madrid en la dirección del periódico mencionado. A los dieciocho años,

[5] *Eva Canel,* Lo que ví en Cuba, *op. cit., nota 1 a pie de página, p. 280.*

[6] *Eva Canel, «Honrando a los nuestros» en la revista* Vida Española *nº 18 del 03/5/1908, p. 2.*

[7] *Julián Díaz, «Eva Canel» en* Asturias, *órgano del centro asturiano nº 190, año XVIII, 3ª época, Madrid, mayo de 1901, p. 2.*



dejó la dirección del semanario para ir a reunirse con su esposo en Montevideo. Luego ambos pasaron a residir en Buenos Aires, dedicándose enteramente al periodismo. Fundaron *El Petróleo* que no duró mucho tiempo. Se trasladaron a Lima en 1876 donde llevaron una intensa vida periodística, fundando *Las Noticias* y colaborando en *El Comercio, El Perú Ilustrado,* etc. En Lima, Perillán Buxó hacía también oficio de diplomático, porque en aquel entonces España no tenía representación diplomática en el Perú. Allí es donde Eva Canel y su esposo van a cosechar su primer y último fruto del matrimonio. Va a nacer su único hijo, Eloy Buxó Canel.

A consecuencias de la guerra del Pacífico entre peruanos y chilenos, guerra en que tomó parte Perillán Buxó, el matrimonio se instaló en España entre los años 1882 y 1884, eligiendo domicilio en Barcelona y, continuando su labor periodística. En la urbe catalana el matrimonio no debió de encontrarse a gusto. Es la razón por la que Perillán Buxó, otra vez por delante, tomó el camino de América y aterrizó en Cuba. Desgraciadamente esta vez Eva Canel no tendrá la ocasión de reunirse con él como lo hizo anteriormente. El gran humorista y periodista morirá en La Habana el 1 de marzo de 1889 a los 41 años de edad.

Eva Canel queda viuda a los 32 años, una viudez temprana y muy dolorosa. Empieza para ella una nueva vida. El recurso que le queda es su pluma. Irá haciendo su vida sola y para ganarla tendrá que luchar duramente. Afortunadamente era una mujer de gran valentía y de carácter batallador.

Otros rasgos de su personalidad estriban en que fue una mujer cristiana, una católica fiel y convencida. Fue muy tradicionalista y su tradicionalismo estaba relacionado con su patriotismo.

Eva Canel cree firmemente en el pasado glorioso de España. Estas afirmaciones suyas son muy llamativas de su fe y amor del pasado:

«Quisiera haber vivido en quince siglos de los diecinueve que han transcurrido desde Jesucristo hasta la hora presente, y entre esos siglos transcurridos, seis me llevan el alma: desde el trece al dieciocho, se condensa a mi juicio, todo lo grande, lo artístico y lo hermoso de la humanidad»[8]. Añade que de las maravillas que contienen los siglos citados figuran eminentes literatos tales como «Cervantes, Quevedo, Rojas, Lope, Tirso, Calderón, Manrique, Fray Luis, Teresa de Cepeda y miles de figuras egregias que forman la España literaria vieja»[9].

No debe de extrañar que siendo Eva Canel tradicionalista, fuera monárquica convencida. Su monarquismo se refleja en su admiración y alabanza a las figuras de los grandes monarcas y principalmente por la reina Isabel la Católica. En sus dos conferencias tituladas *Isabel la Católica, la mujer y la reina* e *Isabel y Colón,* ensalza el talento y las virtudes de la reina como madre, esposa y gobernante.

[8] *Eva Canel, «Cartas fluviales IV»,* Kosmos *nº 69 del 01/3/1907, p. 152.*
[9] *Eva Canel, «Inyecciones»* Kosmos *nº 70 del 15/3/1907, p. 169.*

La reina Isabel II fue también alabada por Eva Canel. Siempre la defendió contra las calumnias de los políticos liberales. De ahí su condena de la revolución de septiembre del año 1868.

Otro rasgo del carácter de Eva Canel es su espíritu caritativo, humanitario y generoso. Sacrificó su vida por los pobres, los desheredados. Ayudó a los soldados heridos en la guerra de Cuba.

Julián Díaz en la revista *Asturias*, subraya las virtudes caritativas de nuestra escritora:

«Heredada de las virtudes de sus padres, las practicó en alto grado. ¿Quién no recuerda las fundaciones piadosas, la Asociación de la Cruz Roja, las Cocinas económicas y los Asilos fundados en la Habana durante la última guerra? De todas ellas fue Eva Canel alma y vida. Los hospitales, los cuarteles, los sanatorios, eran sus sitios de recreo; donde quiera que había un soldado enfermo, allí estaba Eva, consolándolos a todos, socorriéndolos, a todos animando (...) Como secretaria general de la Cruz Roja, fundó hospitales, multiplicó por toda la isla las asociaciones...»[10].

Después de la muerte del esposo de Eva Canel, tuvo ella que volver a Cuba por segunda vez. Allí la soledad y las dificultades de la vida no impidieron que siguiera trabajando para asegurar el sustento de su madre y de su hijo de doce años. Permaneció en Cuba durante ocho años de vida literaria intensa, sin otros medios que su pluma muy fecunda. Colaboró en numerosos periódicos americanos tales como *El ferrocarril* de Montevideo, *La Estrella* de Panamá, etc. Escribió también para *La Ilustración Artística* de Barcelona, *El Día de Madrid, El Correo Español* de Buenos Aires y *El Comercio* de la Habana.

Con motivo de la Exposición Universal de Chicago en 1893, consiguió Eva Canel que la nombraran representante informativo para *El Día de Madrid* y *La Ilustración Artística* de Barcelona. Eva Canel estuvo a punto de trabajar en la redacción de dos grandes órganos de la prensa cubana, el *Diario de la Marina* y la *Unión Constitucional.* Su ingreso no fue posible a causa de la reticencia de los directores de los citados órganos. Esta negación no afectó en absoluto la labor periodística de doña Eva. Fundó su propio semanario, de tipo satírico y panfletario, llamado *La Cotorra* (1891) cuya aparición trajo a su fundadora muchos enemigos y detractores, entre los cuales las autoridades gubernamentales que Canel fustigaba en su semanario.

Durante la guerra separatista cubana, nuestra escritora, siempre sin apartarse de la pluma en el campo de la prensa, dio prueba de su gran patriotismo, defendiendo a su patria y combatiendo la acción de los insurrectos. Al estallar la guerra de independencia cubana entre España y los Estados Unidos, el hijo único de Eva Canel, de 16 años, se encontraba en

[10] *Julián Díaz, «Eva Canel» en* Asturias, *rev. cit., p. 3.*



Barcelona, de estudiante. El espíritu patrio hizo que abandonara los estudios para alistarse como voluntario y participar en la contienda cubana, sin esperar que decidiera la madre.

Al terminar la guerra de la independencia cubana, Eva Canel tuvo que volver a España, después de ocho años de estancia, muy decepcionada por el fracaso español en la contienda. Y es que quería que España conservara para siempre la maravillosa isla de Cuba como colonia. Regresó a su patria a pesar suyo, aprovechando la oportunidad para repatriar los restos de su esposo a Coaña, un pueblecito en la provincia de Oviedo.

Ya en España, Eva Canel que llevaba en el alma el dolor y la angustia provocados por la pérdida de Cuba, fue decepcionada al percatarse de que los españoles eran indiferentes a lo que había sucedido en Cuba. Es más, pensaba Eva Canel que en España reconocieran sus sacrificios por la patria en Cuba.

Después de su breve estancia en Madrid, Eva Canel no tuvo más remedio que volver a América, pero con un nuevo destino. Esta vez eligió domicilio en Buenos Aires donde llegó en 1899. En la capital argentina iba a empezar una nueva vida literaria con prioridad a los viajes y las conferencias en pro de la hispanidad. Los catorce años de permanencia de Eva Canel en Buenos Aires significaron también un período de gran apogeo literario. Las cifras hablan por sí solas: más de 20 conferencias, 3 novelas, 2 dramas y comedias, 2 diálogos, 2 monólogos, 2 nuevas revistas después de *La Cotorra,* 2 libros de memorias.

El propósito de Eva Canel en este tercer viaje a América fue el de luchar por la paz, el bienestar y la fraternidad hispanoamericana. Antes de salir de España para América, Eva Canel debía de saber su nueva misión muy difícil, razón por la que pidió por escrito al obispo de Oviedo, fray Ramón Martínez Vigil, que «con su bendición la armase caballero de la fe y de la paz»[11].

Mientras Eva Canel viajaba por Hispanoamérica dando conferencias, no abandonaba sus publicaciones y colaboraciones en la prensa bonaerense. Colaboró en *El Diario Español, Caras y caretas, El Correo de Galicia, La Tribuna* y *El Siglo* de Montevideo.

El año 1903 fue una fecha de felicidad para Eva Canel. Se casó su hijo en Montevideo a los veinticuatro años. Su esposa se llamaba Elisa Decurnex y Mc Callister. Era hija de Justin Marc Decurnex, de la parte francófona de Suiza, que emigró a Uruguay en el siglo XIX. Su madre se llamaba Isidora Gordon, soltera, de ascendencia británica. Como si fuera para vengar a la madre que no tuvo sino un hijo, del matrimonio Buxó Canel – Decurnex nacieron siete niños (cinco varones y dos niñas). En la actualidad sólo viven dos de los siete niños. Residen en Francia y se llaman

11 Citamos por J.L. Pérez de Castro, «Montevideo y Buenos Aires en fin de siglo», art. cit., (recortes de periódico sin indicación de página).

respectivamente Víctor Canel, nacido en Nueva York en 1920, y James Buxó Canel, nacido en 1917 en Montevideo, ambos antiguos periodistas y ahora jubilados en Francia[12].

Como conferenciante, Eva Canel cosechó muchos éxitos. Prueba de ello son los homenajes y los honores que le otorgaron numerosas sociedades españolas de Hispanoamérica. Le confirieron el título de socio de honor: el Orfeón Gallego Primitivo, de Buenos Aires, en 1899; el Centro Español de Santos en Brasil, en 1900; el Centro Español de Córdoba en la República Argentina, en 1901; la Asociación Española de Socorros Mutuos en la República Argentina, en 1902.

En el año 1914, Eva Canel emprendió otros viajes en pro de la hispanidad por las repúblicas de América Central, viajes que iban a ser los últimos por el continente. Pero al llegar a Panamá procedente de Colombia, su salud se empeoró. Decidió entonces trasladarse a los Estados Unidos a un sanatorio para curarse, pero un antiguo amigo y compadre, Antonio Díaz Blanco, residente en Cuba, la invitó a ir allí, ayudándola económicamente. Eva Canel no había vuelto a Cuba desde su independencia. Llegaba allí ya iniciada la vejez y muy débil de salud, pero todavía le quedaban fuerzas para seguir escribiendo y defender sus ideas. Después de 16 años de ausencia, Eva Canel fue recibida en Cuba con mucho éxito. En la isla, Canel no perdió las costumbres de los viajes. Recorrió muchos pueblos y ciudades, aunque sexagenaria, dando conferencias y colaborando en periódicos y revistas.

Hacia el año 1924, ya se iniciaba en Eva Canel el agotamiento y su estado era cada vez más crítico, y por si fuera poco, murió su hijo en Buenos Aires en el mismo año, lo cual acrecentó sus penas y sus sufrimientos.

III. Decadencia, homenajes y muerte

La señora Canel padecía además de la crisis nerviosa, miopía. En los últimos momentos de su vida, carecía también de memoria y ya no recordaba cuanto había sucedido tiempo atrás. Se creó un comité de homenaje y de ayuda a la escritora. En los últimos años de su vida, recibió algunos honores que debían de producirle algún consuelo. En 1921, el Papa Benedicto XV la condecoró con la Croce Pro Eclesia et Pontifice. La Sociedad Geográfica de Madrid la nombró miembro corresponsal en 1929. En el mismo año, el gobierno de Primo de Rivera le concedió el lazo de la Orden de Isabel la Católica, y unos meses después, la medalla de oro de Ultramar.

El 2 de mayo de 1932, Agar Eva Infanzón y Canel dejó de existir en La Habana a los setenta y cinco años. Hay varios testimonios de que murió

[12] Tenemos todos los datos sobre el matrimonio del hijo único de Eva Canel y sobre sus nietos en la correspondencia que mantuvimos con James Buxó Canel.



pobre y desamparada. Su paisano Manuel Isidro Méndez lamenta que «Así cayó en la ancianidad, pobre y desvalida, en lejanas tierras, una de las mujeres que más se han desvivido por su patria, poseedora de un talento que en verdad, ninguna de sus contemoráneas superó»[13]. Para María del Carmen Simón Palmer, Eva Canel «... fallecía, pobre y desvalida (...), una de las mujeres que más quijotescamente defendió las ideas tradicionales y la causa española en el continente americano»[14].

Murió Eva Canel en Cuba, pero fue enterrada en el cementerio familiar de su pueblo. Murió, pues, la escritora, pero sus pensamientos siguen vivos y a veces todavía de mucha actualidad. Nuestro propósito a continuación estribará en estudiar la ideología y la visión que tuvo Eva Canel del mundo inestable e inquietante en el que le tocó vivir.

IV. Ideología y visión del mundo

Eva Canel nos da unas ideas sobre el regionalismo en un momento en que el problema regional se plantea en España de modo agudo. Canel era una mujer fuertemente regionalista. Según ella, ser regionalista no significa dejar de ser español, pues el amor a la patria empieza por el amor a la región natal. Para ella, ser asturiano es un orgullo, dado el lugar que ocupa Asturias en la historia universal.

En su obra *Magosto,* recuerda su Asturias natal en estos términos:

«El recuerdo de Asturias, de sus cordales, de sus valles, de sus riscos, de los sotos, de los bosques de chopos, de los picachos coronados de nieve, de los ríos bordeados de vegas hermosísimas, y de las pumaradas olorosas, brotó repentinamente en el foco cerebral...»[15].

Su regionalismo incondicional la lleva a quejarse del desmoronamiento de los usos y de las costumbres ancestrales de su provincia[16]. Eva Canel denuncia también este derrumbamiento de las costumbres patriarcales en su novela regionalista titulada *Manolín*. Y es que para ella, se debe conservar y mantener la tradición de un pueblo, siendo esta tradición la historia y el patrimonio cultural del mismo. Siendo muy regionalista, no es de extrañar que Eva Canel defendiera el regionalismo de los catalanes. Dice:

«Aplaudo, conscientemente, que se conserven los dialectos y los idiomas nativos en ciertas regiones de España, pues gracias a eso, los catalanes pueden llevar a las inteligencias menos cultas el conocimiento de todo lo que el pueblo necesita para cumplir sus deberes y para exigir que se respeten sus derechos...»[17].

A su juicio, regionalismo y patriotismo no son antitéticos. Ambos se completan y no debe haber el uno sin el otro. Su coetáneo Menéndez Pelayo vio

[13] *Citamos por Constantino Suárez,* Escritores y Artistas asturianos, *op. cit., p. 246.*

[14] *María del Carmen Simón Palmer «Tres escritoras españolas en el extranjero» en* Cuadernos bibliográficos, *nº XLVII, Madrid, C.S.I.C., 1987, p. 158.*

[15] *Eva Canel, «La fiesta de Asturias», en* Magosto, *Imprenta y Papelería «La Universal» de Ruiz y Hno., La Habana, 1894, p. 152.*

[16] *Eva Canel,* El regionalismo de los catalanes y sus relaciones con la patria, *Buenos Aires, Imprenta y Encuadernación de «El Correo Español», 1899, p. 2.*

[17] *Eva Canel,* El regionalismo de los catalanes..., *conf. cit., pp. 4-5.*



el problema del regionalismo y del patriotismo del mismo modo cuando afirmó: «No puede amar a su nación quien no ama a su país nativo y comienza por afirmar este amor como base para un patriotismo más amplio. El regionalismo egoísta es odioso y estéril, pero el regionalismo benévolo y fraternal, puede ser un gran elemento de progreso...»[18].

Canel era una gran conocedora de las realidades de su terruño asturiano que pintó con poesía y lirismo. He aquí de qué modo describe el Mar Cantábrico que pasa por algunos pueblos asturianos y ensalza la belleza de los mismos: «Nada más encantador que aquel río, imponente en sus tormentas, arrullador en sus calmas, pintoresco por sus riberas bellísimas, majestuoso en sus corrientes de flujo y reflujo; fascinador por el batir de sus ondas en los peñascos de las orillas (...).

Nada más bello, nada más encantador que aquel panorama lleno de luz y de colores (...) Allí se sueña; allí se vive con el espíritu atraído por los gemidos lánguidos de la naturaleza»[19].

El patriotismo de Eva Canel no se manifiesta sólo en su amor a la patria, sino también en la defensa de la misma en Hispanoamérica.

Ella misma declara que tiene «una experiencia prolongada: de estudios hechos en treinta y dos años de vida americana, la mayor parte dedicada al estudio de unos y otros problemas que tienen atingencia con el bien de mi patria y de mis compatriotas sin que por esto haya acarreado el más pequeño mal a las naciones que nuestras hijas fueron»[20].

Siempre tratándose del patriotismo de doña Eva, afirma la escritora que gracias a la reina Isabel la Católica y su ayuda, Cristóbal Colón realizó su gran obra descubridora. Eva Canel trata el tema del descubrimiento de América en dos conferencias publicadas en 1907, *Isabel y Colón...* y *La Cuna de Colón.* En *Isabel y Colón...*, afirma tajantemente que «Colón fue un vivo nacido en Pontevedra»[21]. En la misma conferencia, alaba la misión colonizadora y civilizadora de España en el Nuevo Mundo gracias a la obra de conquistadores tales como Colón, Pinzón, Hernán Cortés, los Pizarros...[22]. Frente a la idea de que con la colonización de América, España explotó a los hispanoamericanos, Eva Canel adopta una actitud crítica, alegando que el desarrollo moral y material de las naciones hispanoamericanas se debió a España. Ilustra su tesis parodiando a la reina Isabel la Católica y su teoría de «Tanto monta Isabel como Fernando», y afirma que «Hoy tanto monta América como monta España...»[23]. Para la autora de *Lo que ví en Cuba,* antes de la llegada de los colonizadores españoles, no había tecnología de ningún tipo en el Nuevo Mundo y gracias al país colonizador adquirió éste su desarrollo. Es más: España contribuyó al desarrollo de diecinueve naciones hispanoamericanas cuyos hijos son ilustrados. A su juicio, la colonización española en América fue muy humani-

[18] *Eva Canel, «Las regiones», en* Magosto, *op. cit., p. 2.*

[19] *Eva Canel, «El santo milagroso»,* Magosto, *op. cit., pp. 28-2.*

[20] *Eva Canel,* Lo que ví en Cuba, *op. cit., p. 377.*

[21] *Eva Canel,* Isabel y Colón, *«Reflexiones críticas sobre algunos puntos de Historia», Tall. Gral. de E. Canel e Hijo, Buenos Aires, 1907, p. 7.*

[22] Ibídem, *p. 26.*

[23] *Eva Canel,* La conciencia española ante el Nuevo Mundo, (Revisiones históricas), *Imp. y Papelería «La Universal» de Ruiz y Cía..., La Habana, 1916, p. 18.*



taria porque las leyes españolas dictadas para prácticas de Ultramar eran más suaves que las practicadas por otras naciones imperialistas[24].

Después de estas alabanzas de Eva Canel a España, país descubridor y colonizador de América, se comprenderá fácilmente el porqué de sus penas y sufrimientos al perder España sus últimas posesiones de América.

En La Habana se acusó a Eva Canel y a otro periodista español, Francisco Díaz, «Paco de Oro», de haber sido cómplices en la voladura del buque de guerra norteamericano el *Maine* en la bahía de La Habana, lo cual precipitó el estallido de la guerra hispano-norteamericana. Eva Canel y Francisco Díaz trabajaban en aquel entonces en el periódico *La Unión Constitucional* de La Habana y escribían duros artículos contra la rebelión cubana y contra los Estados Unidos. Obviamente esto no era suficiente para que fueran acusados de la explosión del acorazado norteamericano. Faltaban pruebas contundentes para la acusación. Sin embargo, después de la explosión del *Maine*, el capitán general Blanco deportó a México a Eva Canel, temiendo por su vida[25].

Eva Canel se opuso rotundamente a los deseos de independencia de los cubanos. Achacó a los políticos españoles Moret y Sagasta la responsabilidad de la autonomía de los cubanos, autonomía que suponía posteriormente la independencia y significaba un gran peligro para España[26].

Una vez lograda la independencia de Cuba, nuestra escritora adoptó una actitud de decepción, pero también de resignación, y tuvo la firme decisión de luchar en Hispanoamérica por la paz, la cooperación, la fraternidad entre españoles e hispanoamericanos, por «los intereses de raza, la conservación de la lengua, de la religión y del carácter iberoamericano»[27]. La meta de Eva Canel en América no era sólo conseguir la fraternidad y la cooperación entre españoles e hispanoamericanos, sino también la de los españoles entre sí. Con este fin luchó denodadamente en Cuba para que reinara dentro de las colonias españolas un clima de paz, de entendimiento y de unión[28].

Mientras en Hispanoamérica, Eva Canel escribía y daba conferencias en pro de la hispanidad y de la fraternidad entre españoles e hispanoamericanos, participaba, como otros escritores de su país y de su época, en la obra de reconstrucción de España, aportando sus ideas sobre el regeneracionismo después de la pérdida de las últimas colonias españolas.

Eva Canel creyó firmemente en una militarización eficaz de España. Pedía que los españoles de América reunieran dinero para la construcción de una potente escuadra española con el fin de que no se repitieran otras desagradables sorpresas como las conocidas en Cuba en 1898[29]. Es interesante comprobar cómo las ideas de doña Eva discrepan con las de Joaquín Costa que concedía más importancia a la agricultura, la construcción

[24] Ibídem, p. 18.

[25] *Herminio Portell-Vila, «La voladura del Maine»,* Diario las Américas *del 26/4/1986, pág. 5-A.*

[26] *Eva Canel, «Carta de Madrid»,* Kosmos *n°s. 59-60-61 del 01/11/1906, p. 542.*

[27] *Eva Canel, «Cosmorama»,* Kosmos *n° 58 del 15/9/1906, p. 477.*

[28] *Eva Canel,* Lo que ví en Cuba, *op. cit., p. 232.*

[29] *Eva Canel, «Nuestras profecías. Actitud patriótica», en* Vida Española *n° 9 del 01/3/1908, p. 1.*

de las carreteras, los canales y las escuelas. Respecto a la tesis de Costa sobre la construcción de los caminos y de las escuelas, Eva Canel aporta la siguiente reflexión:

«¿Por dónde empezamos? ¿Hacemos las escuelas antes que los caminos, o los caminos antes que las escuelas? Si hacemos las escuelas antes, habrá escuelas pero no podremos ir a ellas por falta de caminos. Y si hacemos antes los caminos, habrá caminos; pero no sabremos andar por ellos, porque eso tienen que enseñárnoslo en las escuelas»[30]. La escritora asturiana no se opone a las ideas de Costa sobre la construcción de caminos y de escuelas, pero sí rechaza las ideas de Miguel de Unamuno y de Joaquín Costa respecto a la europeización de España. Y es que, en su opinión, pese a la pérdida por España de sus últimas posesiones, «... ni todo se ha perdido, ni podemos creer en decadencias, ni podemos pensar que jamás haya España dejado de ser grande»[31].

Si bien para Eva Canel, España no era decadente después del desastre de 1898, propuso sin embargo un programa de reconstrucción y de restauración del país. He aquí su programa regeneracionista:

«El problema anarquista, el socialista, el obrero; el bienestar de éste; el evitar su descristianización moral, su anarquización: el procurarle bienestar, educación, instrucción hasta donde sus fuerzas intelectuales les alcancen: ese, ese es el problema español y debe ser la preocupación de los gobiernos»[32].

En lo tocante a sus ideas políticas, cabe subrayar que la primera actitud intelectual de Eva Canel era democrática. Al principio era republicana como su esposo, pero luego optó por la derecha, convirtiéndose en una conservadora monárquica convencida. Si decimos que fue conservadora y monárquica, esto no significa que militara dentro del partido conservador. Y es que para ella, la mujer no debía meterse en política, pues es el dominio exclusivo de los hombres. Afirma ella misma que «... yo soy mujer y entiendo poco de estas cosas hondas...»[33]. Eva Canel no ocupó un puesto político, pero escribió mucho sobre la política de su país. La mayoría de sus artículos periodísticos tratan de temas políticos. Escribió una novela titulada *Trapitos al sol* que calificó de novela política.

Eva Canel no cree en la política, tampoco en los hombres políticos, porque «el poder es fuerza sobre el fuerte; es sumisión del débil, adulación del rebajado; impetración del pobre...»[34]. Según la autora de *Por la justicia y por España,* el sufragio universal es la causa de las confusiones sociales, de los males que aquejan a la sociedad y estorban la vida y el bienestar de los ciudadanos. Y conste que estos males sociales que denuncia Eva Canel tienen su origen en la revolución de septiembre, pues a partir de aquella revolución de 1868 se puso en práctica el sufragio universal[35]. Los políticos

[30] *Eva Canel, «Política española»,* Vida Española *nº 1 del 05/01/1908, p. 4.*
[31] *Eva Canel, «Caso sin ejemplo»,* Vida Española *nº 2 del 12/01/1908, p. 1.*
[32] *Eva Canel, «Carta de Madrid»,* Kosmos, *nº 57 del 1/9/1906, p. 471.*
[33] *Eva Canel,* Por la justicia y por España, *Establecimiento gráfico de Robles y Cía, Buenos Aires, 1909, p. 30.*
[34] *Eva Canel, «Cosmorama»,* Kosmos, *nº 68 del 15/2/1907, p. 97.*
[35] *Eva Canel, «Cosmorama»,* Kosmos *nº 73 del 1/5/1907.*



liberales son, los que fustiga más en sus escritos. Y es que éstos son, según ella, los políticos más antipatrióticos, los responsables de todos los males que conoció España desde la revolución de septiembre.

Además de Narváez y O'Donnell, a quienes Eva Canel admiró mucho, el político conservador Cánovas del Castillo figura entre los grandes políticos ensalzados por ella. Le conocía particularmente y les unía estrecha amistad[36]. Canel concede una importancia particular a la política de Antonio Maura. Según ella, éste resolvió los problemas de la pobreza, organizó el territorio español, resolvió el grave problema del caciquismo. Con todo, su obra constructiva fue innegable[37].

En conjunto, Eva Canel desconfía de los políticos. Les reprocha su egoísmo, la búsqueda del interés personal, la sed del poder.

En lo referente a la educación, sus ideas maestras se hallan desarrolladas en su gran libro de memorias, *Por la justicia y por España.* La escritora social aboga por las escuelas cristianas en las que se enseña la religión que es, según ella, la base de la moral. Rechaza por tanto las escuelas laicas cultivadoras del antipatriotismo, de la desunión familiar, de la inmoralidad.

A su juicio, la moral cristiana que se inculca al niño favorece en él la «conciencia del mal», la «abnegación cristiana», le inculca el sentido de «la igualdad y el amor hacia sus semejantes»[38]. Canel critica la libertad de enseñanza pues es perniciosa a causa de la carencia de preparación pedagógica en ciertos fundadores de las escuelas. Se ataca a Francisco Ferrer Guardia y sus Escuelas Modernas. Afirma que Ferrer «carecía de ilustración, de cultura y de cierta suavidad pseudosentimental...», y que «En todos los libros editados por Ferrer para la enseñanza en sus Escuelas y la propaganda de sus ideales se niega todo: Dios, la patria, la familia, el Estado, el respeto a la autoridad y a los padres, cuanto constituye la base primordial de toda sociedad organizada, sean cuales fueren las ideas políticas y religiosas de los hombres que la constituyen»[39].

Para ella, en la escuela lo primero que se debe inculcar al niño es el nacionalismo y el sentido patrio. Condena la escuela mixta desde una perspectiva fisiológica. Escribe lo siguiente en su revista *Vida Española:*

«La promiscuidad de sexos es cosa que ya no se discute en el mundo (...) Los más ilustres pedagogos, hombres y mujeres, salvo excepciones, opinan que sólo hasta la edad de seis años la mujer y ocho el hombre, deben estudiar juntos»[40].

Por algo algunos admiradores de Eva Canel vieron en ella a una gran educadora y una escritora social. Si hoy en día muchas de sus teorías resultan ya arcaicas y fuera del lugar, es innegable que ella marcó su tiempo con sus teorías educativas.

[36] *Eva Canel, «Aclaración necesaria» en* El regionalismo de los catalanes..., *conf. cit., p. V.*

[37] *Eva Canel,* Por la justicia y por España, *op. cit., p. 23.*

[38] *Eva Canel, «Una cosa es predicar... y otra dar trigo»,* Kosmos *nº 63 del 01/12 /1906, p. 599.*

[39] *Eva Canel,* Por la justicia y por España, *op. cit., p. 536.*

[40] *Eva Canel, «Presupuesto de cultura. Escuelas mixtas»,* Vida Española *nº 21 del 24/5/1908, p. 8.*



Por lo que a la visión caneliana de la mujer se refiere, hay que subrayar que Eva Canel era una mujer antifeminista y nunca lo ocultó. Muestra su rechazo de este modo:

«Soy mujer, y mujer a quien repugnan tanto las mujeres con pantalones como los hombres con enaguas (...) Ni soy emancipada ni emancipadora, ni feminista siquiera (...)... hace ocho años vengo haciendo propaganda contra la emancipación de la mujer; el divorcio; los modernos programas escolares, y contra el femenismo... yo llamé masculinismo a éste y se quedó la frase entre los que aplaudían mis ideas, que eran la mayoría de los que me escuchaban»[41].

Canel reprocha a las mujeres su «masculinismo», esto es su actitud consistente en rechazar los trabajos del hogar por la única razón de que son instruidas y poseedoras de títulos académicos. Para la escritora asturiana, el hecho de que una mujer posea un diploma no debe nunca apartarla de sus deberes y obligaciones caseras y matrimoniales.

En lo que respecta la igualdad de derechos entre el hombre y la mujer, Eva Canel combate a la que pide esta igualdad de derechos, pues tal petición la aleja de sus nobles funciones de esposa y de madre. A su parecer los sistemas y los programas escolares son responsables de la evolución del feminismo. Dice que «los programas masculinizados... reflejan la educación desde la infancia, y pervierten la inteligencia femenina...»[42].

Eva Canel ensalza las grandes cualidades morales de la mujer asturiana. Afirma que las mujeres asturianas tienen «elegancias morales y delicadezas del espíritu», que «pocas, poquísimas mujeres en el mundo poseen inteligencia más viva, ni más fina penetración, ni razón más asentada, ni más sano discurso (...).

... La manera de ser y de vivir y de pensar de aquellas mujeres, no guarda regla comparativa con ninguna otra... Las aldeanas de mi tierra son guardadoras fieles de la honra conyugal y compañeras abnegadas del marido en todos los momentos de la vida...»[43].

En definitiva, según Eva Canel, para que las mujeres sean respetadas, es preciso que «se haga de ellas mujeres buenas antes que sabias; honestas antes que descaradas; sencillas antes que orgullosas; modestas antes que presumidas; inteligentes antes que eruditas, y fuertes de corazón, antes que desgastadas de cerebro»[44].

A la hora de concluir este apartado sobre la ideología y la visión del mundo de Agar Eva Infanzón y Canel, no dejaremos de subrayar que en general tenía una visión negativa y pesimista de la España de su tiempo. Buena muestra de este pesimismo es el tono satírico de sus obras, sátira de los vicios y de la inmoralidad de un «pícaro mundo» aquejado por las injusticias, las calumnias, el egoísmo, la corrupción, el nepotismo etc...

[41] *Eva Canel, «Otro que bien baila»,* Kosmos *nº 76 del 15/6/1907, p. 362.*

[42] *Eva Canel,* La educación y la Ilustración de la mujer, El feminismo como perturbación social, *Tipografía y Encuadernación de «El Correo Español», Buenos Aires, 1903, p. 5.*

[43] *Eva Canel, «Las mujeres de mi tierra» en* Magosto, *op. cit., p. 19.*

[44] *Eva Canel,* La educación y la Ilustración de la mujer... *conf. cit. p. 36.*



V. Las obras de Eva Canel

La personalidad literaria de Eva Canel tiene muchos aspectos y en su obra narrativa se opera una mezcolanza de varias tendencias. Y es que la autora de *La Pola* utiliza dentro de una misma novela o novelita las técnicas románticas, realistas, naturalistas, etc.

Eva Canel cree en la libertad del arte. Para ella lo importante en una novela no son las técnicas y tendencias novelescas, sino el mensaje que se quiere transmitir, con tal de que la novela sea poética, lírica y sentimental. En la novela caneliana los idealismos son un pretexto para fustigar los vicios sociales.

Canel no fue la única mujer escritora que adoptó esta actitud literaria. Según Juan Ignacio Ferreras, el procedimiento era frecuente, casi de moda durante la segunda mitad del siglo XIX. Refiriéndose a la escritora zaragozana, Pilar Sinués, dice: «No hay que olvidar que Pilar Sinués escribe casi durante la segunda mitad entera del siglo y que parece abierta a todas las influencias... en su obra podríamos encontrar varias tendencias novelescas: Sinués cultiva indistintamente desde la leyenda romántica hasta la novela histórica, la novela de costumbres, la dualista moral, la prerrealista sin duda, y quizás también la novela realista»[45].

Como los grandes maestros del realismo español del siglo XIX, Eva Canel aboga por un realismo al modo de la tradición española del Siglo de Oro. Respecto al naturalismo francés, tiene la misma postura que Benito Pérez Galdós en su *Memoranda*[46]. De este modo defiende Canel la tradición literaria gloriosa de España en su conferencia titulada *La conciencia española ante el Nuevo Mundo:*

«Los franceses nos tomaron nuestro clasicismo literario, nuestro teatro romántico, nuestra poesía épica y nos lo devolvieron adobado con salsas a su paladar, haciendo que nos regodeásemos con una cosa nueva.

Alemania cogió nuestros filósofos, Vives y Lulio especialmente y machacándolos con Aristóteles y algunos otros griegos, nos devolvió una escuela kantiana y una escuela hegeliana y otras escuelas no todas aceptables ni beneficiosas.

Inglaterra copió nuestras leyes náuticas, nuestras leyes comunales, y las que protegían al obrero en los siglos XVI y XVII...»[47].

La fe de Eva Canel en la tradición realista de la literatura española la aparta del naturalismo puro tal como lo preconizaba Emilio Zola. Lo primero que rechaza Canel del naturalismo zolesco es su ateísmo. Con todo, rechaza el naturalismo francés y aboga por un naturalismo típico español calzado en el realismo clásico.

[45] *Juan Ignacio Ferreras,* La novela decimonónica escrita por mujeres, *Seminario de escritoras románticas españolas, 6, 7, 8 y 9 de marzo de 1989, p. 4 (En prensa).*

[46] *Benito Pérez Galdós, «Leopoldo Alas (Clarín)» en* Memoranda, *Perlado, Páez y Compañía, Madrid, 1906, pp. 124-125.*

[47] *Eva Canel,* La conciencia española ante el Nuevo Mundo, *conf. cit., p. 19.*

La sencillez y la llaneza caracterizan el estilo caneliano. Su amiga y admiradora, la escritora santanderina Concha Espina habla de «... Eva Canel (...) con su ingenio fecundo y cultivado de periodista de raza, de escritora de buena cepa, en cuyo arte sentido y verdadero, brillan con igual éxito los rasgos festivos en la polémica ligera, la erudición en la crítica desapasionada y leal, y siempre el estilo castizo y ameno, sin decaimientos «modernistas» y sin rancias vulgaridades»[48].

Eva Canel escribió una ingente obra que abarca todos los géneros literarios: comedias, dramas, novelas, cuentos, narraciones de viajes, artículos de crítica, etc. Escribía para el público y estaba convencida de que tarde o temprano ese público iba a leer sus obras. A ella no le gustaba que se apreciasen sus obras por sentimiento, sino por sus méritos literarios.

Sus obras se editaron en Madrid, La Habana y Buenos Aires, y todavía no se ha hecho un volumen de sus obras completas.

Es con el periodismo que entró en el mundillo de la literatura. Además de sus numerosas colaboraciones en diarios y revistas españoles y extranjeros, fundó sus propias revistas. Fundó y dirigió en La Habana *La Cotorra* (1891-1893), *Kosmos* (1904-1908) y en Buenos Aires, *Vida Española,* que no duró más que un año por razones de salud de su directora. *La Cotorra* tiene el epígrafe de «semanario político-satírico que no sabe tirar al sable y no se bate más que a picotazos».

Kosmos es, según su fundadora, «esta importantísima revista, la más adecuada para la familia por estar escrupulosamente ajustada a la moral y a la perfecta educación del hogar...» Trata de temas tales como la educación, la verdad, la caridad, el culto al hogar, el patriotismo, la unión iberoamericana, el amor al prójimo y a la raza, etc. Como lo indica su nombre, *Kosmos* goza renombre universal.

Vida Española tiene por objetivo la defensa de los intereses de España y de los españoles en Hispanoamérica.

El año 1891 es una fecha clave en las actividades periodísticas de Eva Canel por las distinciones honoríficas que obtuvo. La nombraron presidente honoraria de la Asociación de la Prensa Portorriqueña. Con la fundación de *La Cotorra* el jurado internacional de la Exposición de Chicago le otorgó una medalla por ser un periódico dirigido y redactado por una mujer.

Eva Canel escribió más de 25 conferencias, y más de 15 permanecen inéditas. He aquí unos títulos:

— *Las mujeres de mi tierra* (1893): conferencia en la cual ensalza las virtudes de las mujeres asturianas.

— *Asturias y los asturianos* (1894): aquí, Eva Canel aboga por la fraternidad entre los españoles residentes en Cuba, alegando que los españoles

[48] *Concha Espina de Serna, «Desde el norte de España»,* Kosmos, *nº 56 del 15/8/1906, p. 427.*



no se marcharon de su país por pobreza y miseria, sino por espíritu aventurero innato en ellos.

— *El regionalismo de los catalanes y sus relaciones con la patria* (1899).

— *La educación y la ilustración de la mujer. El feminismo como perturbación social* (1903).

— *Isabel y Colón: reflexión crítica sobre algunos puntos de Historia* (1907).

La obra teatral de Eva Canel no es tan ingente como sus conferencias. Escribió dos dramas: *La Mulata* (1893) y *Fuera de la Ley* (1902); dos comedias: *El indiano* (1894) y *La abuelita* (1905); dos monólogos: *De Herodes a Pilatos* (1905) y *Soy Yo* (1906); dos diálogos: *Agua de limón* (1905) y *Uno de valer* (1907). Escribió también una comedia en colaboración con Antonio Caldeira: *El fruto sano*, en tres actos.

Se nota en sus obras teatrales el carácter moralizador y maniqueísta. Se ensalza al bueno y se condena al malo. Canel aboga por la verosimilitud y el realismo en el teatro. El teatro caneliano es romántico. Como en sus novelas, en sus obras teatrales hay amor pasional y profundización psicológica.

La obra narrativa de Eva Canel comprende los cuentos, las narraciones de viajes y las novelas. Escribió muchos volúmenes de cuentos. El primero se titula *Cosas del otro mundo* (1889): cuentos históricos y viajes por América. Otro volumen de cuentos es *De América* (1889), dos tomos: cuentos americanos, viajes e historias. Su obra *Magosto* (1894), además de las conferencias referentes a las costumbres asturianas, contiene cuentos asturianos. En los cuentos encontramos la misma temática y las mismas técnicas narrativas empleadas en sus novelas.

Eva Canel escribió dos prestigiosos libros de memorias. El primero se titula *Por la justicia y por España* (1909). Es obra voluminosa, de más de 700 páginas, que encierra toda su ideología política. Trata del asunto Ferrer y ensalza la política de Antonio Maura. Este libro es de un gran interés en cuanto a lo que se refiere a la vida política de España a principios del siglo XX. Otro libro de memorias es *Lo que vi en Cuba* (1916), obra en la cual Canel hace la crónica de sus viajes y experiencias en Cuba después de su independencia, libro también de un gran interés histórico. *Álbum de la Trocha* (1897) fue escrito en colaboración con otros periodistas. Cuenta la crónica de un viaje de Eva Canel y sus colegas a través de Cuba durante la guerra. Otros libros de viajes que no hemos podido localizar son:

— *Por los mares australes* (1904).

— *Viaje a la Tierra del Fuego,* con muchos grabados.

Por lo que a las novelas se refiere, Eva Canel escribió seis. Hay cuatro etapas en su publicación. La primera corresponde a la publicación de sus dos primeras novelas: *Trapitos al sol* (1891) y *Manolín* (1891).



Eva Canel subtitula *Trapitos al sol*, «novela político-periodística». Es la novela más extensa (383 páginas) y la más satírica. El solo título es ya de por sí muy llamativo del contenido satírico y de denuncia. Con esta obra, Eva Canel se proponía poner al desnudo los vicios de la sociedad de la Restauración. Ambientada en Madrid entre 1884 y 1885, la novela relata las luchas políticas entre liberales y conservadores. Canel denuncia también aquí el turno pacífico entre Práxedes Mateo Sagasta y Cánovas del Castillo.

Manolín es la novela original de costumbres asturianas. Como la Pardo Bazán en *Los pazos de Ulloa*, Pereda en *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, o Palacio Valdés en *La aldea perdida*, Eva Canel, en *Manolín*, se queja de la pérdida de las virtudes tradicionales y del desmoronamiento de las antiguas y nobles costumbres ancestrales de su Asturias natal en los tiempos inmediatos a la revolución de septiembre de 1868.

La segunda etapa corresponde al año 1893 con la publicación de *La Pola* y *Oremus*. *Oremus* trata de la segunda guerra carlista, guerra civil entre carlistas y liberales en Vizcaya. *La Pola* fue reimpresa cuatro veces y fue la novela más famosa de Eva Canel. Es la más corta de las seis que escribió (sólo 112 páginas). Ella misma la llama «mi novelita». La acción de *La Pola* transcurre en Madrid. La novela trata el tema de los amores imposibles y contrariados.

Igual que sucedió con la sobras teatrales, la acusaron de plagio; decían en Cuba que sus novelas fueron escritas por su marido y que ella aprovechaba de las obras inéditas suyas; son acusaciones falsas y carentes de fundamento.

La novela siguiente se publicó seis años después de las dos últimas. En efecto, en 1899 vio la luz su novela sobre la guerra de Cuba, *El agua turbia*. Eva Canel no oculta su patriotismo en la obra, anatematizando el comportamiento belicoso de los insurrectos cubanos que luchan contra España, la madre patria. Condena también a ciertos españoles residentes en Cuba, traidores de su país, calumniadores de su propia patria.

En 1905, Canel publicó otra novela titulada *La Volatinera*, que edita con el pseudónimo de Clara Mont, sin que se sepa por qué. La acción de la novela se desarrolla en Lisboa en el año de la revolución de septiembre. Muchos españoles simpatizantes de la reina Isabel II emigran a Portugal. Eva Canel no oculta aquí su simpatía y admiración por Isabel II. Habla de «la caída del trono que más poderoso ha sido en la tierra: el trono de Isabel la Católica y de San Fernando».

Otra novela de Eva Canel que no hemos podido localizar se titula *Las manos muertas* (Buenos Aires, 1904).

A la hora de concluir este trabajo, cabe subrayar que el objetivo de las presentes páginas no es otro que despertar el interés de la crítica y del



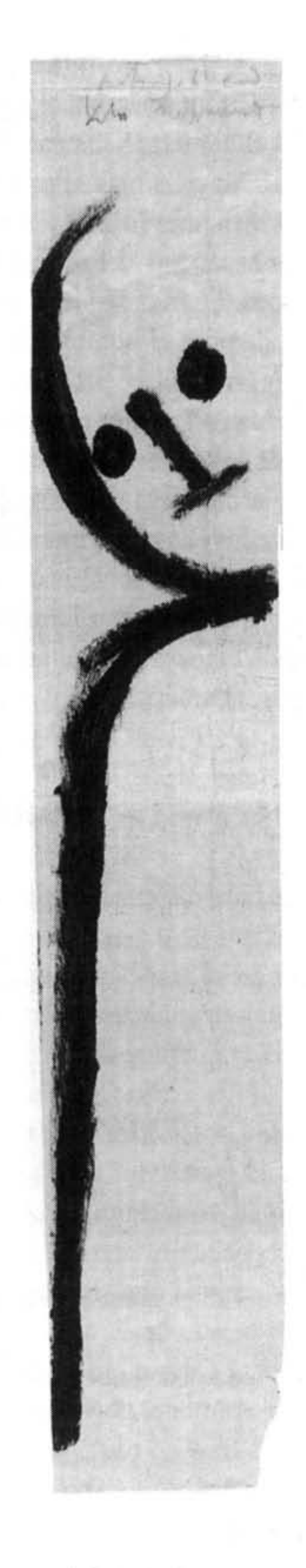
público lector sobre la obra de Agar Eva Infanzón y Canel. Después de su muerte, sus obras no han vuelto a ser reimpresas. Sólo una mínima parte de ellas se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la Hemeroteca y en la Biblioteca Real. Muchos manuales de historia de la literatura no mencionan ni siquiera el nombre de Eva Canel. Las enciclopedias y los catálogos de escritores españoles del siglo XIX le dedican sólo unos renglones, si es que lo hacen. El silencio de la crítica y de los estudiosos amenaza con borrar para siempre el nombre de Eva Canel de la historia literaria.

Además de Eva Canel, hay un sinnúmero de escritoras que hoy han caído en el más absoluto de los olvidos. ¿Quién recuerda a Angela Grassi, la Infanta Paz de Borbón, la baronesa de Wilson, María Josefa Massanés, Amalia Fenollosa, Blanca de los Ríos, Caterina Albert *(Víctor Catalá)*, Sofía Casanova, Carmen de Burgos *(Colombine)*?...[49].

El conocimiento de la obra de Agar Eva Infanzón y Canel es importante para entender en profundidad la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX en España y en Hispanoamérica.

Jean Kenmogne

[49] *Respecto a la nómina de las escritoras olvidadas, véase Ángela Ena Bordonada,* Novelas breves de escritoras españolas, 1900-1936, *Editorial Castalia, 1989, p. 8.*



Paul Klee:
Despidiéndose, 1938



Novísimos aerolitos

Contra los dadaístas, véase *Mein Kampf.*

•

Irrealismo: No hay sistema piloso en las pudibundas estatuas de desnudos femeninos.

•

Se ha dicho de Dizzy Gillespie que su música tutea a las estrellas.

•

Hay poetas católicos que son alcohólicos.

•

Los otorrinolaringólogos sueñan con la nariz de Cleopatra.

•

¿Es que la Nostalgia puede ser descrita en un discurso?

•

Para mí la mujer es la Vía Láctea.

•

Los cuartos de hoteles multihabitados.

•

Hago agonía.

•

El hombre se imperfecciona cada vez más.

•

Uno no sabe que es estrangulado en el cuello de otro.

•

Drogados por el mundo fenomenal.

•

Todas las emociones son inútiles.

•

Si Dios ha muerto, que me enseñen su cadáver.

•



Venimos de un agujero y vamos a otro agujero.

•

El silencio se tapa la boca.

•

Herido de salud voy por el mundo.

•

Cine: ver *Freaks*. Tod Browning (1932).

•

La euforia frenética del triste.

•

«Yo perseguía incansable las huellas de Ravachol» (Kafka).

•

Una mujer joven es una jovena.

•

Los ultrajes, por definición, irán siempre «más allá».

•

Pienso con las yemas de los dedos.

•

Renuncia a renunciar.

•

Definición del Dios por Haeckel: *Vertebrado Gaseoso.*

•

Poner siempre entre comillas la palabra «alma».

•

La metafísica y el papel higiénico.

•

Todos los santos son iguales.

•

Dibuja una aguja.

•

Si con amor llamas echas llamas.

•

Morir no importa mucho.

•

Las palabras producen aburrimiento a menos que se las deforme al infinito.

•

Soy el vicioso de la pureza.

•

El hombre es finito, el mundo casi infinito.

•



Lo que está lejos, verdaderamente lejos, no está en ninguna parte.

•

Hay enfermedades que despiden buen olor.

•

«No hay peor sistema de alumbrado que el de la llamada Luz Interior» (Chesterton, *Ortodoxia).*

•

«El libro, *Así habló Zaratustra* es, a mi parecer, un enorme galimatías» (Tolstoi, carta a Kolesnikov, 14-05-1910).

•

Todo el mundo sabe que la palabra inglesa *night* quiere decir *noche.*

•

Los muertos no se acostumbran a los cementerios.

•

Sabiduría árabe: «El paraíso de la tierra se encuentra sobre el lomo de los caballos, en la lectura de los libros y entre los senos de las mujeres».

•

¿Es feliz el sol?

•

La oreja, en el plano físico, oye el aquí.
El alma, en el plano metafísico, oye el allí.

•

Muéveme la pasión de estar quieto.

•

Las señoritas o señoras Cloto, Láquesis y Átropo.

•

Robert Graves sobre T.E. Lawrence: «siente ternura especial por los delincuentes».

•

El poema es la casa sin puertas.

•

Apertura del Concilio de Éfeso (22 junio 431): la Iglesia proclama oficialmente madre de Dios a la Virgen.

•

Vuelo a propulsión humana: la levitación.

•

Culpables somos de no lanzar escupitajos sobre la cara de los infames poderosos.

•

Hay ángeles que duermen en la copa de los árboles.

•

Contradictio: a la lluvia copiosa se le llama «aguacero» en vez de «aguas mil».

•

Organiza tu alma.

•

Matatabimono: término japonés para designar los relatos que tratan de vagabundos y caminantes.

•

¿Cómo murió Sófocles? De asfixia, comiendo una uva agraz.

•

Se ha dicho que Narciso desconoce la solidaridad.

•

Proverbio: «Todo es tenebroso en el alma del prójimo».

•

Nombres de mujeres: Agafia - Dinara - Fanica - Hulda - Imogen - Lalika - Mel - Nabila - Olea - Risa - Selima - Tansu - Uma - Vimala - Zelda.

•

Simetría: iba llorando bajo la lluvia con el paraguas abierto.

•

En la Europa antisemita, Holanda es una excepción honrosa.
Rembrandt daba el ejemplo en el siglo XVII.

•

La muerte no es un punto final, sino un punto y coma; a veces es sólo una coma o puntos suspensivos.

•

De mi Diario: Me he pasado la vida soñando con Dostoievski, Kafka, Carlyle y Baudelaire, de la misma manera que Bonaparte se pasó la suya soñando con Aníbal, César, Alejandro y Federico.

•

En medio de las calles no hay sillas.

•

Cuando en el mundo toda mujer pueda ir desnuda por la calle, tranquilamente, se habrá acabado la satiriasis del varón.

•

El escultor Rodin en el entierro del poeta Mallarmé.

•

A la retórica literaria o arte del ornamento, Montaigne fija el término «artilizar».

•

Dios puede ingerir veneno de áspid o cianuro sin ningún daño.

•



Todo suicida es un existicida.

•

George Bernard Shaw sobre Jiddu Krishnamurti: «Es el ser más hermoso que nunca haya encontrado».

•

La palabra alemana *Brüderschaft* (comunidad, fraternidad) expresa el paso del tratamiento de usted al tuteo.

•

Don de orejas: A la derecha de ruidos discontinuos, cualquiera que sea el origen, ninguna representación se ofrece, sino sólo la invisible acústica de su presencia adivinada o enigmática.

•

Ne varietur: «El hebreo que escribía Moisés es idéntico al que utilizan los diarios israelíes de hoy» (Jean Sendy, *La luna llave de la Biblia).*

•

¿No habéis visto cómo sonríen en sus rincones las máquinas de coser Singer?

•

Los muertos no conocen la soledad calamitosa de los vivos.

•

Vauvenargues, apologista de las pasiones, estoico en apariencia, combate la *ataraxia.*

•

No confundir Bernard Thomas, novelista francés, con Thomas Bernhard, novelista austriaco.

•

Frente a la idea política, Nietzsche habla de «la lucha de los espíritus», y Marx de «la lucha de clases».

•

En las manos de Dios la Nada es un abanico chino.

•

Juan Ramón Jiménez dijo a Juan Guerrero Ruiz: «Rilke es un poeta fino, que está muy bien, no es un gran poeta...».

•

Escribir con guantes negros una carta de pésame.

•

Hay ruidos que apenas hacen ruido.

•

La oscuridad siempre es la misma para todos.

•

Srebrnica, julio 1995: milicianos serbios fuerzan a una mádre para que



beba la sangre de su hijo de dieciocho años degollado bajo sus ojos (de la prensa).

•

París, años 50 y 60: veo y miro con curiosidad, caminando por las calles, solos o acompañados, a Raymond Duncan, hermano de Isadora; Orson Welles, André Breton, Arthur Adamov, Ossip Zadkin, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, André Malraux, Brigitte Bardot.

•

Clérigos descomedidos: Rabelais, Swift, Sterne, abate Prévost.

•

Se le puso bigote a La Gioconda. Nadie le quitó la barba al niño barbudo que pintó Durero.

•

Siglo XVI, año 1520: *La Tierra es redonda.*

•

Ni tristes ni alegres: los muertos.

•

Elementos sin tacha: «El viento es una de las cosas más limpias» (A. Camus, *Carnets,* 1939-1942) / «frente al mar lo único limpio» (P. Neruda, *Canto general).*

•

De mi Diario: El tercer tipo de «demencia divina», posesión de las Musas, corresponde a la palabra griega *Katokôchè.*

•

Historiadores «surrealistas»: Kant *(Historia natural del cielo)* / Schubert *(Historia del alma)* / Lyall Watson *(Historia natural de la vida eterna)* / Jean Delumeau *(Historia del Paraíso)* / Jonas Cohn *(Historia del infinito).*

•

Definición de la política: «La diarrea de nuestra civilización» (Ionesco).

•

La cultura judeocristiana divorcia al hombre de la Naturaleza y de la somatología erótica.

•

Inventar blasfemias, oraciones, suspiros, onomatopeyas.

•

Hay seres humanos a millones y poquísimos santos sobrehumanos.

•

La palabra «azúcar» sirve perfectamente para la palabra «café», pero no para el café.

•



Ego vado: Cuando esto dijo Jesús, enseñando en el templo, los judíos se preguntaban por el sentir de las palabras «Yo me voy».

•

El polvo no pesa nada, la espuma menos que nada.

•

Beati possidentes: Aristocracia, palabra formada de las raíces griegas *aristos,* mejor, y *kratos,* fuerza. Designa una casta de hombres preeminentes, los superiores, en el seno de las sociedades humanas, incluso democráticas.

•

Van juntos: Marx-Engels / Rosa Luxemburg-Karl Liebknecht / Gilles Deleuze-Félix Guattari.

•

No escoger entre las cosas propuestas ninguna en particular. Mejor es coger cualquiera de ellas sin previa opción. Tal necesidad le parecía intolerable a un Gide, exclamando: «¡Qué insolencia eso de elegir!».

•

Confesiones de homónimos en libros de igual título y distinto tenor: *L'Aveu,* de Arthur Adamov / *L'Aveu,* de Arthur London.

•

Ineptitudes de las ciencias: «El Cálculo Tensorial sabe mejor la física que el mismo físico» (Gaston Bachelard) / «La ley de Newton es incapaz de explicar un simple pestañeo» (Louis Aragon).

•

Armas de fuego contra la inteligencia y la cultura: El nazi: *cuando oigo la palabra «cultura», saco mi revólver.* / El general franquista: *¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!*

•

Es mentira que todos los poetas mienten mucho. Los verdaderos poetas son siempre veraces.

•

La voluntad arde en la disciplina de la imaginación creadora.

•

El infierno católico-dantesco es una farsa, todo lo divina que se quiera, comparado con el infinito verdadero, más bien maldito, de este bajo mundo.

•

La madre de Parsifal se llama Herzleyda.

•

Escribe como hablas. La lengua es lengua de la boca ante todo.

•

Edmund Husserl consideró a Bertrand Russell como «un funcionario de la humanidad».

•

Jean Meslier, el cura ateo del siglo XVIII, dijo: «El dios metafísico es un obrero sin manos».

•

Amantes de las mariposas: Thomas Mann, Vladimir Nabokov, Ernest Jünger, Colette, Frederic Prokosch, André Breton.

•

Irish Republican Brotherhood. Navidad de 1916. 14 jefes de la rebelión, entre ellos cinco poetas, ejecutados por los británicos.

•

Escrito en la puerta de la casa de Gauguin en Tahití: *THE FARURU* (Aquí se hace el amor).

•

Quien sufre toda la vida muere en olor de DOLOR.

•

Sólo lo natural no es ridículo.

•

Cada vez que se descubre, en los países católicos, el milagro espectacular de las madonas que lloran lágrimas de sangre, las primeras autoridades que acuden al lugar son los curas párrocos y la policía municipal.

•

«Los esquimales no tienen jefe» (Jean Malaurie, geógrafo viajero).

•

No se reza a gritos.

•

Violinar: tocar el violín.

•

Todas las mujeres deberían llamarse Eva.

•

De mi lista de cosas blancas: leche, nieve, algodón, jazmín, azúcar, sal, papel, canas...

•

La fea industria de la belleza.

•

El bostezo puede ser también un suspiro exagerado.

•

Cine: ver *Eraserherad.* David Lynch (1976).

•



Diminutivo en la Biblia: «No temáis, rebañito» (Lucas 12:32).

•

El calambre del hambre.

•

Un asesino niquela su puñal.

•

Yo tartamudeo, yo balo palabras.

•

Los carteros ignoran lo que llevan a las casas de malo y de bueno.

•

Rimas fáciles: *Alemaigne* = *Espaigne* (Mellin de Saint-Galais) / *España* = *Alemaña* (Fray Luis de León).

•

«Guárdate de dar consejos» *(Antiguo Testamento).*

•

Oxímoron metafísico: *Morbus sacer.*

•

Los diez ojos de las manos del ciego.

•

Moral epicúrea de los Evangelios: *Alma mía..., descansa, come, bebe, diviértete.*

•

Santiago Ramón y Cajal, octogenario, fustiga el arte moderno refiriéndose a «las idioteces deliberadas de Picasso, de Delaunay, Matisse, *Carvá* [sic], Chirico, *Kundesky* [sic], *Metziingler* [sic], *Ernest*» [sic] *(El mundo visto a los ochenta años).*

•

El sacerdote Salviano (siglo V), llamado el *Nuevo Jeremías* por sus descripciones enérgicas de las matanzas de los bárbaros, en su tratado *De Gobernatione Dei,* dice: «Creeríase que todo el mundo había tomado ese veneno de Cerdeña, que hace morir riendo».

•

«¡No! ¡No!, las palabras supremas de la protestación» (Neel Doff).

•

Todavía no se ha aprendido a hacer respuestas.

•

Los antiguos dividían la vida del hombre en seis edades: *infancia, puericia, adolescencia, juventud, varonía, vejez.*

•

Estadística: No hay más que «gente conocida», «gente desconocida» y «gente que quiere darse a conocer».

•



Sectas antiguas contra el precepto bíblico: «creced y multiplicaos»: *Abelitas / Agapetas / Priscilianistas.*

•

A la caza de premios todos van, honor y crematística obligan, y la sociedad protectora de animales de las Artes y las Letras, cumple con sus deberes zoológicos-culturales

•

¿Cómo murió Enrique Granados? Víctima del torpedeo de un submarino alemán contra el barco en el que viajaba con rumbo a América en marzo de 1916.

•

Hay tantas estrellas en el cielo como hormigas en la tierra.

•

Las pestañas salinas de los que lloran mucho.

•

«Benjamín Péret y yo hemos sido, me acuerdo, los únicos en declarar que ambos evitamos, en lo posible, fuera del estado de erección, ser vistos desnudos por una mujer» (André Breton).

•

Que me entierren con gafas de sol.

•

Desde hace algunos seres amo los días de la amistad y del amor.

•

¡Oh, introspectivos! No despreciéis los parques del mundo exterior.

•

El pensamiento antiaristotélico, en nuestros días, tiene tres apóstoles que le dan nombre: *pensiero negativo* (Massimo Cacciari) - *pensiero debole* (Gianni Vattimo) - *thought fuzzy* (Bart Kosko).

•

De mi Diario: Dice un texto taoísta que acostarse con una mujer es conducir un caballo al galope con las riendas podridas.

•

En el concilio de Nicea se condena a un herético, llamado Elien, por haber dicho: «El Verbo penetró por la oreja de la Virgen».

•

Nombres de mujeres: Amina - Samia - Talma - Luba - Kenza - Ilona - Hala - Diala - Aelis - Melva - Nada - Oleta - Viva - Yelena - Falada.

Carlos Edmundo de Ory



Años veinte y radiofonía en la Argentina

«Si algunos años atrás nos hubiesen dicho que nuestra voz iba a ser oída a distancia de algunas cuadras sin comunicación alguna, nos hubiéramos reído, pero hoy día en que la electricidad a cada paso nos brinda una nueva maravilla, nuestro temperamento se ha hecho crédulo; así es que no ha mucho el telégrafo nos anunciaba un nuevo portento; la Melba, que cantaba en Londres, había sido oída simultáneamente en Roma, Madrid, Berlín, Estocolmo, París, La Haya, etc. y lo creímos...»[1].

Entre la sorpresa y la credibilidad ciega que genera la modernidad, Federico Bos constata en 1920 una ruptura: la que separa al mundo en un *antes* y un *después* de la radio. El capítulo de la comunicación «inalámbrica» es sin duda el que afirma con mayor convicción ese perfil de país moderno que la Argentina sabe ganarse a lo largo de los años veinte. Basta con cotejar cronologías para detectar sincronías y, en algunos casos, incluso, hechos heroicos. Esa es, precisamente, una de las características de los tiempos signados por la figura del presidente Hipólito Yrigoyen: la cultura popular, en su desplazamiento inexorable a lo masivo, reduce distancias, crea la ilusión de cercanía, transforma por un segundo a la periferia en otro centro y desafía la brecha —real, por cierto— que separa al mundo de la Argentina. Se trata en verdad de una época de diversos acortamientos. También se reduce la distancia que media entre el tango y los sectores medios y altos de la sociedad rioplatense; Valentino y otras estrellas internacionales cruzan a velocidad *masmediática* continentes; el abismo que mediaba entre las masas analfabetas y las ofertas editoriales desaparece; campo y ciudad, dos mundos, se comunican cada vez más; escritores consagrados firman en revistas de gran tirada y un diario, *Crítica* de Natalio Botana, ofrece amarillismo y cultura al mismo precio. En ese sentido, los años veinte constituyen la primera década verdaderamente *moderna*.

[1] Caras y Caretas, *Buenos Aires, 7 de agosto de 1920.*

En esa historia de aventuras y cambios que parece llevar a su máxima expresión aquello que Octavio Paz llamó *la tradición moderna,* la crónica de los pioneros sugiere analogías con la de los primeros cineastas. Los primeros años de la radiotelefonía en el país ofrecen esa deliciosa combinación de la audacia del *self made man* con las condiciones históricas. No será esta la última vez que el hombre argentino se encuentre ante un punto de inflexión clave desde el cual puede ser protagonista. Pero parte de la singularidad de los años veinte en el Plata reside, justamente, en el optimismo, la efectividad y la proyección de futuro con las que son encaradas las empresas culturales. La radio, extensión tecnológica del espectáculo, viene a confirmar los sueños positivos de la sociedad que ríe con Florencio Parravicini, se emociona con los tangos que canta Carlos Gardel y contempla en el rito cinematográfico la destreza de Douglas Fairbanks y las desventuras de Chaplin.

Primero fue Wagner

La aceleración del *tempo* histórico, la velocidad del cambio, es un rasgo del siglo XX que la radio pone de manifiesto desde sus orígenes. Entre los descubrimientos e invenciones de Heinrich Hertz, Lee de Forrest y Guillermo Marconi y la puesta en marcha de emisiones periódicas y de alcance «social», transcurren unos pocos años.

En julio de 1896, instalado en Gran Bretaña, Marconi logra enviar y recibir una señal a una distancia de cerca de 100 metros en alta mar. Veinticuatro años más tarde, la KDKA de Pittsburgh —perteneciente a la Westinghouse Electric and Manufacturing Company— pone *en el aire* un reportaje a Warren Harding, candidato republicano a la presidencia de los Estados Unidos. Antes de 1925, la RCA, creada en 1919, Westinghouse, ATT y General Electric integran la cadena radiodifusora NBC impulsada por David Sarneff. Por entonces, diecinueve países de Europa cuentan con el nuevo medio de comunicación. Australia y Japón conocen y utilizan la radio gracias a las instalaciones de Telefunken y las publicidades más diversas ya cruzan los aires sostenidas por programas que incluyen música clásica y popular, noticias, transmisiones deportivas, comentarios políticos y radioteatros.

Este vértigo de novedades, este *crescendo* de la técnica en la comunicación también llega a la Argentina. Las fechas delatan al Sputnik rioplatense, aquella transmisión anterior a la de la Westinghouse. No es un milagro, ni un triunfo de las boleadoras sobre las ametralladoras. Se trata, más bien, de esa combinatoria antes señalada. La técnica es manejable,



operan sobre ella y con ella aficionados que al modo de los hombres de frontera se arrojan a lo desconocido y prueban y descartan. La técnica no es aún el misterio que se acepta pasivamente desde la cómoda posición del que ejerce *zapping.* La frontera que separa lo artesanal de lo industrial —simbolizada en esa piedra de la radio a galena que hay que saber colocar en el momento y en el lugar exactos— aún es frágil en cuestiones culturales. Un ojo y una cámara son el cine; un equipo que transmite modulaciones de la voz humana y la piedra que recibe del otro lado son la radio, cuando aún no se entiende bien qué separa un auricular telefónico de un parlante.

Experimentar es la cuestión. En 1912, David Sarnoff, un hombre a la caza de señales que surcan el *éter,* se entera del naufragio del Titanic. Lo hace con tecnología incipiente. El método no es demasiado distinto a los códigos precedentes de la civilización: las señales de humo, el sonido lejano de los caballos que retumban en el suelo, el punteo de Morse y, más recientemente, las voces en las primeras líneas telefónicas. Diez años más tarde, en 1922, Sarnoff será director general de la RCA. La aventura del pionero se transforma así en empresa y el explorador en capitalista.

Las *historias de vida,* que por cierto no explican en su totalidad un fenómeno tan ligado a lo *social* como es la radio, tienen para estos temas un peso muy particular. No es casual que se las recuerde una y otra vez, tanto en la Argentina como en los Estados Unidos y Europa. «Los locos de la azotea», «los locos del Coliseo», un puñado de porteños entusiastas, integran ese anecdotario venerado por los memoriosos de la radio. En una década pródiga en *historias de vida,* la radio presenta varios nudos, puntos por los que cruzan diversas líneas. El nombre de Enrique Susini es una de esas encrucijadas: parte de la radio y llega al cine en 1932 con los Estudios Lúmiton, reinversión de aquellos «locos de la azotea que siguen probando suerte en las industrias culturales».

No por muchas veces recordada la aventura de la primera transmisión ha perdido el encanto y el estilo *roaring twenties.* En 1919, el médico Enrique Susini es enviado a París a investigar las consecuencias del uso de armas químicas en la Primera Guerra Mundial. En la capital francesa, Susini no descuida su otra pasión y busca por las flamantes tiendas de artículos electrónicos los accesorios que necesita para superar el sistema de galena. De vuelta en Buenos Aires, Susini convoca a sus amigos Luis Romero Carranza, César Guerrico y Miguel Mujica para llevar a cabo la gran aventura: transmitir a los pocos receptores que hay en la ciudad una señal, una llamada desde un punto específico de Buenos Aires. El lugar elegido es el teatro Coliseo. Susini no es ajeno al mundo de la música y el teatro; llegará inclusive a componer y dirigir óperas y operetas en la

Argentina y en otras partes. En 1939 lo contrata la Opera de Roma como *régisseur* de *La damnation de Faust* de Berlioz. Con la aprobación de Mocchi y Da Rosa, los dueños de la prestigiosa sala, la noche del 27 de agosto de 1920 la voz de Susini presenta a Wagner, ahora transfigurado en ondas hertzianas: «Señoras y señores, la Sociedad Radio Argentina les presenta hoy el festival sacro de Ricardo Wagner *Parsifal,* con la actuación del tenor Maestri, la soprano argentina Sara César, el barítono Rossi Morelli y los bajos Chirino y Paggi, todos bajo la dirección de Félix von Weingartner, secundado por el coro y la orquesta del teatro Constanzi de Roma»[2].

Con una antena en la azotea de una casa de la esquina de Cerrito y Charcas —hoy calle Marcelo T. de Alvear—, un micrófono que cuelga del paraíso del Coliseo y un transmisor de 5 vatios, la emisión pone a Buenos Aires en el código radiotelefónico. Así *aterriza* un medio que hasta ese momento se ha desarrollado en barcos, con marinos e ingenieros en alta mar. La elección del *contenido* —la música de Wagner— señala una primera relación entre radio y espectáculo, relación que el transcurrir de los años veinte irá profundizando. A partir de ese momento, Buenos Aires quedará cubierta por una red invisible de señales que introducirán a los corifeos del espectáculo argentino en la privacidad de los hogares.

La Argentina en el aire

De Susini en adelante, como si cumpliera un plan durante muchos años elaborado, la historia de la radio en la Argentina se acelera, motivada tanto por el marco mundial de los *mass-media* como por la presencia de una potencial audiencia urbana. En poco menos de cinco años, la locura de la azotea se ha expandido por toda la ciudad y pronto lo hará por el país. Así como hay una tangomanía, una cinemanía y una teatromanía, la radio crea adicción. Es tema de conversación diaria, excusa para el humor, espacio en diarios y revistas. Los argentinos sienten que algo los une más allá de lo físico: se habla de comunicación «inalámbrica», de mensajes que el *éter* transmite en pase mágico, de cadenas que se forman por encima de las moles que albergan departamentos y los edificios públicos nacidos al fragor de la Argentina finisecular. En 1923, la primera revista especializada en radio explica y traduce: «Broadcasting es una palabra inglesa que significa algo así como difundir, desparramar, echar al aire, y esto es efectivamente lo que hacen dichas estaciones, desparramando generosamente noticias, conferencias y conciertos»[3].

[2] *Este texto, el primero de un programa propagado por la radiotelefonía argentina y quizá mundial, está citado en todos los estudios que se han hecho sobre el origen del medio. Algunos de ellos son: Rocca, Edgardo. «Historia de la radiotelefonía en Buenos Aires (1920-1935)» (En:* Boletín *número 13 del Instituto Histórico de la ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1989). Diego Acosta: «La radio: de los pañales a los pantalones largos» (En:* Todo es Historia, *Buenos Aires, diciembre de 1988); Rubén Castillo:* Silencio, estamos en el aire *(Montevideo, Acali Editorial, 1979); Gallo, Ricardo:* La radio, ese mundo tan sonoro *(Buenos Aires, Corregidor, 1991). También puede consultarse Mario Tesler:* La telefonía argentina *(Buenos Aires, Editorial Rescate, 1990). Allí se menciona un ensayo de transmisión telefónica a cargo de Cayol y Newman en 1878.*

[3] Radio Revista, *Buenos Aires, octubre de 1923.*



La emisión pionera de Susini y sus amigos tendrá continuidad en Radio Argentina. En 1922, al año de constituirse en Radio Club Argentino con el contraalmirante Luis Orlandini al frente, la emisora se instala en los altos del edificio Guerrico y Williams en la calle Cerrito. A fines de aquel año, otra emisora se suma a la experiencia. Con un transmisor de 25 vatios y el estudio preparado en el lujoso Plaza Hotel, Federico y Enrique del Ponte y Antonio de Barry inauguran Radio Cultura, la primera frecuencia en incorporar el sistema de publicidad. Se abren de esta manera nuevas perspectivas: la radio será de ahora en adelante una empresa rentable, una ilimitada sala de teatro con *bordereaux* que no cesa. El ejemplo cunde. En 1922 nace Radio Sudamericana, luego La Nación y finalmente Mitre, sostenida por el diario *La Nación*. Un año más tarde, nacen Radio Brusa (luego Excelsior) y Radio Gran Splendid, dos emisoras tradicionales de brillantes trayectorias en el mundo periodístico argentino.

Si hay publicidad hay oyentes y éstos ya no se conforman con *mensajes* de prueba y aburridos noticiarios de vez en cuando. Las emisoras intentarán crecer tanto en materia tecnológica como en programaciones. Mientras *Broadcasting La Nación* pone en el aire la segunda pelea de Luis Angel Firpo en Estados Unidos ante Harry Mills, Radio Argentina inicia en 1924 las transmisiones de partidos de fútbol —*football*, por entonces— con los relatos de Martínez Seeber. Radio Cultura selecciona cuidadosamente sus números musicales, muchos de los cuales son *en vivo*.

Pero las ampliaciones se dan en todas las direcciones. Aumenta el número de emisoras, el alcance de las señales, los horarios de transmisión, los *contenidos* de las frecuencias, las ganancias económicas. Se avecina la época de los grandes *trusts* informativos, con Radio Belgrano de Yanquelevich —pionero, veinte años más tarde, de la televisión en la Argentina— y Radio El Mundo del grupo Haynes. Antes de eso, aún en los años veinte, los auspicios determinan ciertos destinos: Radio Splendid cuenta con el apoyo de la marca importada Crosley de audio y Radio Cultura factura publicidad de Zenith. En otros casos, se producen fusiones a modo de *cartels:* Radio Argentina pasa manos de los propietarios de Radio Prieto por 100.000 pesos. Con ese capital, el incansable Susini formará Vía Radar, inicio de las comunicaciones en onda corta en el país.

El Estado no quedará fuera del cada día más cotizado dial. *Broadcasting Municipal* nace por ordenanza del Concejo Deliberante de la Municipalidad de Buenos Aires el 28 de diciembre de 1925 y está «en el aire» dos años más tarde. Comienza con la transmisión de *Rigoletto* de Verdi en las voces de Toti dal Monte, Fleta, Galeffi y otros, abriendo de esa manera uno de los capítulos más fructíferos de la radio argentina: difundir las óperas y conciertos llevados a cabo en el Teatro Colón. Varias generaciones

formarán su cultura musical mediante este medio gratuito. Dependiente de la Universidad Nacional de La Plata, en la provincia de Buenos Aires, LR11 será la primera onda universitaria de América Latina y quizá también del mundo. Ya en los años treinta, LS11 Radio Provincia de Buenos Aires y Radio del Estado (luego Radio Nacional) completan el panorama de las emisoras que alternarán la función cultural con la propaganda oficialista.

Broadcasting: desparramar, soltar, echar a volar, diseminar... Los años veinte cumplen con el sentido del término que se hace tan popular y familiar como otros neologismos de raíz comunicacional: *cinema, jazz-band, magazine, disco fonográfico...* Dentro de *Broadcasting,* pululan otros términos: *speaker, radiola,* parlante, frecuencia, ondas cortas. Los oyentes frecuentan el nuevo glosario, que no sólo se escucha por la misma radio sino que también se puede leer en las columnas especializadas de los principales periódicos y en las revistas de actualidad. *La Nación, La Prensa, La Razón* y *Crítica,* entre otros diarios, dedican secciones semanales al mundo de la radio, secciones que suelen lindar con las de música, teatro y cine. Lo que comienza siendo una suerte de consultorio técnico para el radioaficionado irá transformándose, con el transcurrir de la década, en una guía para el oyente. En 1929, el espacio dominical de *La Nación* incluye notas sobre «los artistas de la radio».

La Razón, en 1922, edita la columna «Radiotelefonía», con comentarios y noticias de los ambientes nacional e internacional. El diario de Botana, *Crítica,* amplía en 1929 la sección «Informaciones y novedades de radio» y se apresta a ser en los treinta en vocero por excelencia de la cultura popular porteña.

Prácticamente desde sus orígenes, la radio argentina es acompañada por revistas especializadas, la mayoría de las cuales tiene vinculación con el movimiento de los radio-clubes. *Radio Popular, Radio Revista Telegráfica, Onda* y *Revista Cultura* son algunos de los títulos que abren el camino que seguirán en la década siguiente las revistas *Radiolandia* y *El alma que canta,* que ya existe en los veinte. La primera publicación con material radiotelefónico es *Radio Revista,* típica edición para aquel oyente de preparación técnica, el practicante que en la década en la que nacen los *hobbies* busca y finalmente encuentra la solución al problema eléctrico. *Radio Revista* es una ventana a ese mundo de transmisores, conductores, receptores, metros, altoparlantes*. No obstante el orgullo de los pioneros, aquellos radioaficionados ponen especial atención a lo que sucede en Europa y los Estados Unidos, sin duda los ejes de la evolución del medio. La radio es, por otra parte, la gran posibilidad de estar *en simultáneo* con las capitales del planeta; de ahí el entusiasmo que despiertan las retransmisiones de estaciones norteamericanas e inglesas, principalmente[4].

* *Altoparlante: altavoz.*

[4] Radio Revista, *Buenos Aires, abril 1924.*



Más allá de los aficionados que construyen sus propios equipos y se informan de las novedades llegadas del exterior, hacia fines de los veinte se irá modelando el perfil del oyente medio, ese que sueña con conocer a músicos y actores y que vislumbra, a través de la radio, un horizonte más amplio en el cual proyectar su vida simple y rutinaria. El artefacto llenará entonces el espacio del *living* o el comedor de la casa, el ámbito por todos compartido. Las ilustraciones de las publicidades muestran a la *radiola*, el formato definitivo, en el centro de la reunión, convocando como un orador persuasivo a sus seguidores. Durante los *años locos*, los argentinos incorporan gradualmente el hábito de escuchar radio a sus vidas cotidianas. Pasará algún tiempo hasta que la muchacha sintonice el radioteatro romántico desde su habitación, como quien lee el novelón de la semana, o que el grupo familiar coma callado ante el reto oral de peripecias gauchescas y saineteriles, finalmente reemplazadas por algún *thriller* microfónico, alguna aventura para chicos que leen a Emilio Salgari o alguna típica microsociedad argentina de los años de oro de la clase media rioplatense (los Pérez García harán escuela).

En los veinte, la radio es aún una novedad y como tal vale la pena contemplarla y escucharla más allá de su «contenido». Una transmisión desde el Teatro Colón es motivo por demás suficiente para que la casa se llene de visitas y curiosos boquiabiertos ante ese objeto encantado que desintegra distancias y hace virtual el transcurrir del tiempo, como si fuese otra forma del *cinema* a partir de lo que éste precisamente no tiene: sonido. Pero las reuniones son eventos y por lo tanto no se producen todas las noches. Cotidianamente, fuera del bullicio céntrico, en el hogar de clase media, la radio acompaña a la mujer. A medida que el medio diversifica sus funciones, una sobresaldrá por encima de las otras. Faltan muchos años para que las teorías de la comunicación hablen del *efecto narcotizante* e *hipodérmico* de los *mass-media*, y ya el discurso publicitario invita a la desconexión que facilitará el sueño: «¡Qué día ha sido!... Aventuras y diversión para el niño. Para usted quehaceres, irritación, ansiedad. Pero al anochecer, llegará la música para calmar los nervios y acariciar el espíritu, trayendo gratas memorias y sueño tranquilo»[5].

Sedante y narcótico para la vida moderna, la radio activa la reminiscencia y la libre asociación desde una pausa; es la antesala al sueño que evoca recuerdos y deja correr la memoria. Es por lo tanto inserción en el mundo tanto como escape de él y también en esa dualidad comparte funciones con el cine. El hombre moderno, ese que ha logrado su identidad individual a lo largo del siglo XIX, huye del silencio, le teme a la soledad, es *uno* y es *la masa* a la vez. La radio encarna los dos rostros de su condición: llega a todos, pero individualmente; reúne lo disperso en un espacio

[5] *Promoción de receptores Atwater Kent, publicada en* La Nación, *Buenos Aires, 15 de mayo de 1927.*



abstracto llamado audiencia. El nuevo medio crea entonces al conglomerado que flota en el aire y se intuye próximo y real, y también crea un temario. La confortable radio conquistará su lógica desde la síntesis. La selección que implica la radio —selección de noticias, recorte de música universal, captura de sonidos particulares— pone al alcance de la mano las siete maravillas del mundo. Entretenimiento e instrucción, pausa y atención: la radio parece realizar el sueño democrático de la cultura para todos en el código de todos con un *tempo* infalible. «Cada día aumenta el número de celebridades artísticas, literarias, científicas, comerciales, políticas o deportivas que se deciden a brindar al público, a través del micrófono, su habilidad y su talento para deleite e instrucción de sus oyentes. En eso reside el valor imponderable de la radio-telefonía»[6].

Como filtro y selector de una masa informativa que ya ningún humano puede analizar en su totalidad, la radio aproxima una parte de la realidad en un verosímil atractivo y accesible. La fragmentación, implícita en el *lenguaje* radiofónico, genera otra unidad que termina siendo otra realidad. De ésta se desprenderá un nuevo principio de autoridad: «Lo dijo la radio» dirán los argentinos desde finales de los veinte. Y la radio *hablará* incansablemente, yendo de la música a la política, del mundo folklórico al *glamour* de Hollywood, del fútbol *amateur* a la última pelea de Dempsey, del accidente ferroviario a la conferencia del distinguido orador español de paso por Buenos Aires. El oyente se sentirá entonces parte de ese conglomerado anónimo, ente colectivo que acompaña y apuntala al medio. La radio aprenderá enseguida la lección: sabe que deberá interactuar con un destinatario atento. Un *nosotros* irá ocupando el otro lado del micrófono, esa privacidad inexpugnable que, al no verse, obsesionará a empresario y cazadores de *rating*[7].

Conciente de esa presencia que en última instancia justifica todo esfuerzo técnico y devuelve capitalizada toda inversión, la gente de radio reflexiona sobre cómo debe ser la forma de la comunicación. Ya en 1923, varios observadores advierten sobre los riesgos de un lenguaje grandilocuente que pueda estorbar ese vínculo emisor-receptor que siempre es individual, paradoja de los medios masivos que operan sobre masas desunidas y aisladas. «No hay multitudes que electrizar, ni tampoco ocasión para hacer frases, no sirve la elocuencia hueca o de pirotecnia. La tribuna radiotelefónica, si podemos llamarla así, debe ser ocupada por creadores que expongan sus ideas, capaces de desarrollar conceptos y que puedan expresarlos con la variada riqueza de términos de nuestro idioma, dirigiéndose a todos, pero especialmente a cada uno de los oyentes»[8].

El otro gran tema de debate es la legislación o, mejor dicho, la ausencia de ella. En un mundo aún regido por el liberalismo, ideológicamente lejano

[6] La Nación, *Buenos Aires, 15 de julio de 1930.*

[7] *Sobre el tema de la formación y el comportamiento del público de los medios de communicación de masas se ha escrito mucho. Pueden verse, entre los trabajos clásicos, los siguientes títulos: Roger Clausse: «Le grand public aux prises avec la comunication de masse» (En:* Les arts dans la société, *París, UNESCO 1968. Hay traducción castellana en Nueva Visión, Buenos Aires, 1971); Klapper, J.T.:* The effects of Mass Comunication, *New York, Free Press, 1960 (Hay traducción castellana en Aguilar, Madrid, 1974); Lazarsfeld, Morin y otros:* La comunicación de masas *(Buenos Aires, CEAL, 1977).*

[8] Radio Revista, *Buenos Aires, 5 de noviembre de 1923.*



al intervencionismo que hará eclosión en los años treinta, el acceso a una frecuencia es un símbolo de libertad cultural y económica[9]. Pero el conflicto surge cuando un número no controlado de emisoras «chocan» en el aire, produciendo interferencias y dificultades de sintonía. Las primeras radiodifusoras funcionan con permisos municipales y del Ministerio de Marina. Al promediar los veinte, el Ministerio del Interior tomará cartas en el asunto, teniendo en cuenta las dimensiones crecientes del medio y su alcance. El organismo específico será la Dirección General de Correos y Telégrafos (después de Telecomunicaciones)[10]. Habrá que esperar de todos modos hasta 1933 para que el Poder Ejecutivo sancione el decreto que regula todas las radiocomunicaciones del país. La llamada *época de oro* de la radio quedará afectada por esta normativa, que además de establecer parámetros técnicos y legales se inmiscuye peligrosamente en los *mensajes.* Por cierto que existe un marco internacional proclive a todo tipo de intervencionismo. El paroxismo de la manipulación oficialista se dará en la Alemania de Hitler, donde la *Deutschlandsender* controlará las programaciones que se propaguen en todo el país.

En concreto, los años veinte son en materia de legislación una etapa de tanteo, un caos creativo que suele chocar en más de una ocasión con la realidad física de las transmisiones. El primer problema serio que plantean las *leyes del éter* se da sobre el final del período que aquí analizamos. Saturación y superposición obligan a la Municipalidad de Buenos Aires a ordenar el traslado de las emisoras a las afueras de la capital: «El traslado ha traído consecuencias que preveíamos: un movimiento activo en el comercio de la radiotelefonía, movimiento que se traduce en la merma de los receptores ya en uso y en la venta de receptores modernos (...) Como el traslado de las máquinas se ha hecho sin interrumpir las transmisiones, sus instalaciones se hicieron, puede decirse, en forma provisional, ya que ellas serán reemplazadas por equipos de gran poder y montados de acuerdo a la técnica más moderna, con lo que la recepción radiotelefónica aún en los lugares densamente poblados de nuestra capital ganará mucho, desapareciendo, por consiguiente, las molestias que actualmente se observan»[11].

El relevo de los viejos receptores traerá aparejado un aumento de aquellos alimentados directamente con tensión de la red de alumbrado. Hacia 1930, todos los caminos conducen a la radio. A la constante mejora en materia de programación se suman las ventajas auditivas que trae una nueva etapa en la tecnología radiotelefónica. Mientras válvulas más eficaces se van agregando a los receptores que captan ondas de mayor alcance, los muebles se renuevan y superan día a día. La aparición de los *combinados* —que conjugan fonógrafo y receptor— son promocionados como la gran

[9] Radio Revista, *Buenos Aires, 5 de mayo de 1924.*

[10] *Para una detallada cronología de la legislación en materia de radiodifusión, véase Serafín S. Guillani: «La TV Argentina: marchas y contramarchas» (En:* Todo es Historia, *Buenos Aires, diciembre de 1988).*

[11] La Nación, *Buenos Aires, 1 de junio de 1930.*

solución y la gran síntesis de la modernidad musical. Philips, Aeriola, Atwaker Kent, Coosley, Philco... Se venden unidades cada vez más refinadas y atentas a los dictados del diseño, mientras el mercado de respuestos —baterías y pilas «secas», válvulas, altoparlantes, condensadores, amplificadores, transformadores, etc.— se expande y publicita en diarios y revistas. En mayo de 1929, dos orejas gigantes del dibujante francés afincado en la Argentina, Lucien Mauzán, penden del teatro Opera indicando que allí se está llevando a cabo una Exposición Internacional de Radio. Al año siguiente, la segunda exposición —más completa que la anterior— será todo un acontecimiento social y cultural, una especie de Exposición Mundial de logros tecnológicos. En plena era de expansión de las industrias culturales, este tipo de exposición reedita aquello que Walter Benjamin llamó «lugares de peregrinación del fetiche Mercadería»[12]. La muestra se convierte, al terminar la primera década de la radiofonía, en una vidriera lujosa y esperanzada, o para seguir con las imágenes de Benjamin, en la *entronización* de las mercancías que, este caso, *producen* cultura en un incesante proceso de multiplicación de los *mensajes.* Los *stands* de las principales firmas de las industrias electrónicas invitan a descubrir el diversificado mundo de la cultura de masas desde los nexos o mediadores tecnológicos. Los augurios para la década entrante no pueden ser mejores. A diferencia de lo que sucederá en otras áreas de la vida cultural, la crisis y depresión no sólo no detendrán la carrera ascendente de la radio sino que le permitirán ocupar espacios parcialmente dejados por las ofertas artísticas y de entretenimiento directamente afectadas por la recesión y la *mishiadura.*

Los canales de la comunicación masiva están, en los treinta, firmemente asentados en la vida argentina. Veinte emisoras en la capital federal y unas 14 en las provincias, y toda una manera de hacer radio en la que los argentinos se ven reflejados indican la mayoría de edad del invento[13]. En sólo diez años, la radio ha saltado de aquel micrófono colgado del paraíso del Coliseo una noche wagneriana a la sólida infraestructura que disemina por los aires música y palabras.

Primeras programaciones

El medio es el mensaje —Mc Luhan *dixit*—, pero hasta cierto punto. La radio tiene su técnica, impone una forma de comunicación pero necesita de la trama del espectáculo para cubrir ese espacio nuevo que ha abierto en la vida cotidiana. Ya dijimos que la elección de Susini y sus amigos no es fortuita: Wagner, paradigma de *alta cultura* y el marco del teatro Coliseo son la mejor síntesis de música y teatro.

[12] *Walter Benjamin:* París, capital del siglo XIX *(Originalmente en* Illuminationen-Ausgewählte Schriften; *versión castellana:* Sobre el programa de la filosofía futura, *Barcelona, Planeta-Agostini, 1986).*

[13] *Según datos por entonces manejados por la Dirección General de Correos y Telégrafos, dadora de permisos en 1934.*



Esa primera relación radio-música erudita ubica al medio en un contexto cultural aún exclusivo. Sin embargo, a poco de andar, la cultura popular se irá «adueñando» de la radio en un movimiento dialéctico regido por las características de la cultura de masas. Porque la radio no será solamente un *transmisor:* generará y reorganizará el campo de la cultura popular. Para que la información —aún centrada en el periodismo escrito— y el radioteatro queden definitivamente fijados a las programaciones habrá que esperar todavía algún tiempo: la época antigua de la radio es eminentemente *musical.* Como prolongación de los escenarios, el medio se convierte en un eficaz canal de promoción de las figuras que circulan por el microcentro del *espectáculo musical.* Pero también serán pronto una plataforma de lanzamiento para figuras que modelarán imagen y estilo a partir de la radio. Es indudable que la historia de la música popular de aquellos años —y en especial la del tango— es inseparable de la evolución de los *mensajes* radiofónicos. Porque no se trata exclusivamente de la comunicación específica que se establece en el momento de la recepción[14]. *Pertenecer* a una radio, formar parte de su plantel, es sinónimo de difusión amplia. Implica figurar a toda página en una publicidad de diario o revista así como ser tema de comentario en las secciones de *chimentos** de los *magazines. Figurar* es la clave. La radio es el primer medio que construye los iconos de la cultura de masas —o al menos que contribuye sustancialmente a ello— y funciona como *star-system* local. La complementación es otro de sus secretos. La radio difícilmente desplaza a los otros ámbitos de la consagración, sino que en todo caso los dinamiza, los interconecta y en cierta medida también los relativiza. Mientras que la consagración teatral convoca a un espacio cerrado de celebración, que a los sumo aparece luego *citado* en los medios, la radio difunde a sus estrellas por todas partes, haciendo que virtualmente los espacios de representación estén en todos los hogares, mientras el espacio físico de la producción es imaginado en un centro que nadie ve y pocos conocen. Con los años, la costumbre de asistir a las *funciones* de la radio corporizará el ámbito consagratorio, si bien la magia seguirá estando *en el éter* y no en los auditorios de las emisoras.

Al igual que el cine, la radio impondrá eso que Edgar Morin llamó *liturgia estelar,* el rito mediante el cual el espectador se apropia del actor-objeto a la vez que lo concibe como un semidiós lejano y afortunadamente inaccesible. Pero mientras el cine argentino es aún en los años veinte visto como sucedáneo imperfecto de sus referentes norteamericanos y europeos, la radio será rápidamente aceptada. Es claro: no tiene competencia extranjera. Y además nace como epítome de la modernidad y la cultura de masas: el deslumbramiento tecnológico levanta un halo sobre «los artistas

[14] *De todas maneras, conviene no sobredimensionar la importancia del medio en relación al contenido. Silberman cita al respecto una observación del compositor Arthur Honegger: «No existe una música específicamente radiofónica, ya que toda música que suene bien puede ser transmitida». Alphons Silbermann:* La Musique, la Radio et l'Auditeur *(París, PUF, 1954. Hay versión castellana en Nueva Visión, Buenos Aires, 1957).*

* *Chimento: chisme, cotilleo.*

[15] La Razón, *Buenos Aires, 22 de octubre de 1923.*



de la radio», una reducción muy especial que más tarde el cine sonoro argentino exaltará (*Idolos de la radio,* filme de Eduardo Morera de 1934, es una cabalgata de estrellas radiofónicas: Ada Falcón, Ignacio Corsini, Tita Merello, trío Gedeón, etc.).

En 1923, las emisiones son vespertinas y aún el medio tantea estilos y busca *contenidos.* Un repaso por el escueto dial de aquel año nos pone ante un crisol ya significativo de ese *espectáculo musical* que legitima los primeros años del medio. Radio Sudamericana anuncia para las 15:30 la actuación de «la orquesta de la emisora» en una selección de temas que va de *Serenata Sorrentina* al shimmy *Shouting* o los tangos que interpreta la orquesta de Ricardo Tanturi. Más tarde se puede escuchar alguna disertación: la conferencia como género de comunicación está en su apogeo. Radio Cultura inicia su transmisión a las 13 horas con el boletín del Ministerio de Agricultura. Sigue con misceláneas musicales —de Bach a Mendelssohn— y finaliza a las 22 horas con la hora oficial. Radio Argentina, la de Susini, sigue fiel a sus inicios: la música del Coliseo llena su frecuencia.

En 1925 la programación no ha cambiado sustancialmente, si bien ya se registra la presencia dominante de la música popular de la Argentina y del mundo. El tango vive su primera gran época comercial y Radio Argentina transmite ahora desde el Abdullah Club —luego Florida Dancing— las presentaciones de Osvaldo Fresedo alternando *típica* con *jazz.* Radio Gran Splendid pone en sintonía al violinista Remo Bolognini con la orquesta del Gran Splendid Theatre. De las cinco radiodifusoras que operan en 1925, ya hay artistas que se «repiten» en las programaciones, algunos de los cuales inclusive construyen sus carreras a partir de una radiodifusora en particular: José Bohr, Jazz Band Polito, Osvaldo Fresedo, Ruiz-Acuña, Charlo, Elio Rietti, Adolfo Avilés, Rosita Quiroga, Azucena Maizani...[16].

Sobre el final de la década, la radio es la *summa* del espectáculo argentino en casi todas sus facetas. Por supuesto que hay lagunas considerables, ausencias de partes fundamentales del país cultural que aún no tienen su lugar en los medios. Pero la radio anticipa estrenos de las salas céntricas, refleja con bastante fidelidad el mundo de la música popular y pasa revista a modo de *varieté massmediático,* al escaparate teatral. No son casualidad, en ese sentido, las simetrías que se sugieren desde la publicidad. RCA Westinghouse dice «¡Como en el mismo teatro!» al promover su último modelo de receptor. Sin embargo, la conexión radio-teatro no implica un traslado automático de una esfera a otra. Así como el cine sonoro significará el ocaso de no pocas estrellas de la etapa *muda* que no logran dar el *tono* sonoro que la nueva forma requiere, algunas figuras consagradas en los escenarios preferirán mantenerse a prudente distancia de la radio y su código. Marcelo Ruggero, gran actor compañero

[16] La Razón, *Buenos Aires, todos los ejemplares del año 1925.*



de la estrella Luis Arata en el Teatro Cómico, confiesa estar poco interesado en el trabajo radiofónico y más específicamente en el «teatro microfónico»[17]. Es lógico: la gestualidad de los *capo cómicos* de aquellos años queda excluída de la radio, confiándose todo a las inflexiones de la voz.

La música sigue siendo esa gran kermese que a todos convoca y que a todos entretiene. Hacia 1930 la radio transmite y *produce* la música más representativa del país, la más atractiva y requerida por los públicos urbanos. Si acaso en los comienzos el medio despierta alguna que otra desconfianza entre las estrellas, al terminar el decenio lo peor que le puede suceder a un *cantor nacional* es quedar fuera del nuevo espacio sagrado. Hay músicos, por otra parte, eminentemente *radiofónicos,* así como se habla de voces *ortofónicas* en relación al mundo fonográfico. La mayoría de los artistas que se adaptan fácilmente a la rutina de la radio proviene del *varieté* y está acostumbrada a la pincelada veloz, a la cabalgata de temas de moda Esos músicos *tocan* en la radio como si estuvieran en una confitería a las cinco de la tarde. La Real Jazz de Verona, número destacado del cine-teatro de la calle Esmeralda, y el trío Gedeón son típicos grupos de ese music-hall rioplatense universalista o, mejor dicho, internacionalista, que hace de Buenos Aires un lugar donde recala el lenguaje de toda gran ciudad. La radio de los inicios cuenta con los que serán nombres canónicos del tango: Carlos Gardel, Ada Falcón, Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Magaldi-Noda, Ignacio Corsini...

La competencia por tener al artista más cotizado se torna intensa en los albores de la década que proyectará al medio a un nivel verdaderamente masivo. Radio Mitre se apresta a dominar el panorama de 1930[18] y para ello cuenta con una cartelera compuesta, entre otros, por Raquel Notar, Rosita Quiroga, Charlo, Juan *Pacho* Maglio, Dora Davis y la gran estrella internacional de paso por la Argentina: Carlos Gardel. Las otras emisoras se aprestan a la lucha con los talentos de Cóspito-Armani, Marisa Luisa Anido, Carlos Di Sarli, Osvaldo Fresedo y Julio de Caro, entre muchos otros.

Heterogéneas y misceláneas, las programaciones musicales de aquellas radiodifusoras no son solamente una muestra selectiva de la polifónica vida sonora del país de los inmigrantes: conllevan toda una forma de relación con el hecho musical que signará los modos de producción, percepción y consumo. Con el nacimiento y desarrollo de la radiotelefonía la música llegará a un amplio auditorio que la vivirá en forma *pasiva.* Roland Barthes ha observado esta característica de lo musical en el mundo moderno[19]. Mientras en tiempos *aristocráticos* la música *se tocaba* —era muscular, del cuerpo—, la democracia burguesa va imponiendo un estado pasivo, receptivo y *sonoro* respecto a lo musical. La radio, al igual

[17] La Nación, *Buenos Aires, 15 de mayo de 1927.*

[18] La Nación, *Buenos Aires, 9 de febrero de 1930.*

[19] *Roland Barthes: «Música práctica» (1970) (En:* L'Arc. *Edición castellana en* Lo obvio y lo obtuso (Imágenes, gestos, voces), *Barcelona, Paidós, 1982.*

que el disco fonográfico, acelera ese cambio que según el autor de *El grano de la voz* habría comenzado a darse después de Beethoven.

Desde otra perspectiva, sin embargo, podría verse al descenso de la práctica *intimista* y *corporal* como el emergente de la crisis de la *cultura de élite* —fuente casi exclusiva de la creación y la interpretación musicales durante siglos— y la irrupción de otras maneras de *praxis* musical. La radio, lejos de obstaculizar la relación *corporal* con la música, en realidad la diversifica y complejiza. (Sería interesante analizar el proceso de retroalimentación que experimentan los músicos al estar, desde el nacimiento del disco y la radio, rodeados de música que *suena* y no sólo permanece en una hoja pentagramada). Por otra parte, la expansión comercial del medio favorecerá la proliferación de espacios consagrados al tango, el folklore, el jazz y las músicas de las colectividades, entre otras categorías. La radio terminará legitimando, más que ningún otro medio, la música popular. Las consecuencias de este ascenso son fáciles de percibir y han dado diversas argumentaciones para la polémica entre *integrados* y *apocalípticos* y las posturas intermedias.

Blanco predilecto de las críticas a los *medios*, el radioteatro obtendrá su consagración definitiva en las décadas de los treinta y cuarenta, pero ya existe en la segunda mitad de los veinte[20]. Más aún que la música popular, el radioteatro será duramente cuestionado desde la alta cultura teatral, casi en relación proporcional a su notable arraigo popular. Sus orígenes señalan una continuidad que viene del folletín decimonónico y ocupa ese espacio que ha creado la radio, contribuyendo a la definición estilística del medio. En ese sentido, el género será la quintaesencia de la radio y su más ingeniosa posibilidad. Su especificidad irá más allá de las obvias correlaciones que plantea respecto al teatro *de sala*. Las primeras compañías tienen conciencia de estar creando algo distinto, un código diferente que en manos del actor de la voz, suerte de *speaker* dramático, irá revelando las zonas potenciales de la radio. Nuevamente, la técnica aparece como un desafío a escala de las *historias de vida*. Ya no se trata de la técnica que pasa por lo científico, base de la radiotelefonía, sino más bien del repertorio de recursos que media entre el libreto y el oyente. Angel Walk, de la pareja Casares Pearson-Walk, compañía pionera, señalará en 1933: «La técnica del radio-teatro es un tema muy interesante. El público que nos escucha no se imagina la ímproba labor anónima que significa el montaje radiotelefónico de la más insignificante de las obras. El micrófono es un ser misterioso que depara crueles sorpresas al que no lo entiende. ¡Cuántas experiencias para probar la calidad de las voces; cuántos ensayos, cambiando distancias, lugares para que los tonos no aparezcan iguales!...»[21].

[20] *Para un correcto encuadre del lugar que el radioteatro ocupa en relación a la crítica* apocalíptica *puede consultarse: Jorge B. Rivera: «Los avatares de una vieja pasión nacional: radio y teleteatro» (En: A. Ford, J.B. Rivera, E. Romano:* Medios de comunicación y cultura popular, *Buenos Aires, Legasa, 1985).*

[21] Caras y Caretas, *Buenos Aires, 2 de diciembre de 1933.*



En 1924, el conjunto vocacional de Federico Mansilla realiza con *El rosal de las ruinas* de Belisario Roldán uno de los primeros intentos de traducción a términos radiofónicos de un texto dramático[22]. En 1926 y 1927, dos de las principales actrices nacionales, Orfilia Rico y Angelina Pagano, se suman a Mansilla en la experiencia. Se trata aún de radioteatro que funciona como número o breve escena en un contexto revisteril compuesto también por canciones y bailes camperos. Carece todavía de la continuidad, lo *serial* que será su distinción. Sobre finales de los veinte, cuando el género se apresta a determinar su forma, la expansión de la radiotelefonía provocará ese reinado de estrellas en torno al cual se organiza el campo de la cultura de masas. La competencia entre emisoras reeditará entonces la historia de Hollywood de Zukor y sus adversarios: cada *broadcasting* tendrá sus cantantes, sus orquestas, sus *speakers* y, por supuesto, también sus compañías teatrales.

En 1929, Francisco Mastrandrea iniciará con *La caricia del otro* el sistema de la *serial*. De esta manera, con oyentes atrapados por la continuidad, fijados con frecuencias y horarios en torno a una rutina narrativa peculiar, el radioteatro se hará su lugar en la radio argentina. Seis *conjuntos teatrales* lo practicarán ante el micrófono, cada uno de ellos identificado con un éxito: *Chispazos de tradición, Ya tiene comisario el pueblo, Cenizas de fogón, Sainetes porteños radiotelefónicos, Bajo la santa federación* y el repertorio de Pearson-Walk. Cuatro autores abastecerán a las compañías: Claudio Martínez Payva, Alberto Vacarezza, Héctor Pérez Blomberg y González Pulido[23]. Este último, inmigrante español, basará su éxito en el rescate de la tradición del folletín gauchesco iniciado por Eduardo Gutiérez y que alcanzará en radio un tipo de dramaticidad *kitsch* muy criticada por algunos de los escritores y periodistas más representativos de la cultura popular de los años treinta[24]. Sin embargo, no obstante lo justificado de las objeciones que se le formulan, las *puestas* de González Pulido resumen con éxito la fórmula que el género cristalizará en los treinta: el *pastiche*, la versificación pomposa, el maniqueísmo de los personajes y una innegable *sonoridad* que el texto adquiere en las voces de la radio. El anacronismo y la falta de rigurosidad que comúnmente se le achacan a González Pulido son, en realidad, afines a otras variantes de una cultura popular en tránsito a la *masificación*.

Al alcanzar su plena identidad al finalizar el tiempo de Yrigoyen, esa peculiar forma del espectáculo que es la radio se apresta a ganar un lugar de privilegio en una sociedad que mira tanto al suburbio como al mundo y que transcribe en la nueva escritura de las industrias culturales las huellas de viejos hábitos. Mientras en las páginas de la revista *El alma que canta* Carlos Gardel convive con Bing Crosby, los gauchos de González

[22] *Patricia Terrero:* El radioteatro *(En:* «La vida de nuestro pueblo», *Buenos Aires, CEAL, 1982).*

[23] Caras y Caretas, *Buenos Aires, 16 de diciembre de 1933.*

[24] *Para conocer los detalles de las críticas que se le formulan a González Pulido, véase Eduardo Romano: «¿Existió el escritor de radioteatro?» (En: Ford, Rivera, Romano, op. cit., 1985).*



Pulido, tan artificiosos como el tango que baila Valentino, son también parte de la Argentina de masas, esa que esperará de la radio una forma representable de su imaginario.

Sergio A. Pujol



Carlos Gardel
Grabado de Pedro
Alberto Molina



El lugar de las apariciones

Un secreto

Escucha este secreto
que murmura en sus páginas
un viejo poeta persa:
Era el primer amanecer del mundo,
la luz rosa de un sol aún no nacido
acariciaba árboles ingrávidos,
la fresca música del agua,
leones que jugaban con gacelas;
era el primer día del paraíso
y Dios se gozaba con su obra,
pero ya entonces el hombre,
perpetua criatura insatisfecha,
niño al que habían despertado
bruscamente de la placidez del sueño,
desdeñaba el multicolor juguete
de los insectos y las constelaciones,
anhelaba la noche que aún no conocía,
anhelaba el regreso a su tranquila patria
de la que un déspota aburrido
le había arrancado sin pedir permiso,
sólo para su gloria,
sólo para mejor pasar
el gris desierto de su eternidad;
era un mundo perfecto, sin amor y sin muerte,
y ya entonces Adán, el primer hombre,
fábrica de dolor,

pregunta sin respuesta,
anhelaba volver a su patria, la nada.

Cinco poemas de Robert Herrick (1591-1674)

I

Cada día que pasa más te alejas
de mí, y yo no intento remediarlo.
Que tu amor se acabe antes que mi vida.
¿Cómo podría yo morir en paz
sabiendo que te dejo inconsolable?
Amor mío, amor mío, no vuelvas la cabeza,
sigue por tu camino de juventud y rosas.
Olvida pronto lo que me has querido.
Si tú no lloras, no lloraré yo
al entrar en el reino de las sombras.

II

No te dejo sola ni un instante
y me muero de celos, amor mío.
¿A quién sonríes cuando estás dormida?

III

¿Sólo porque no ando todo el día
diciendo que te amo
dices que no te amo?
Son silenciosas las aguas profundas,
es muy ruidoso un tonel vacío,
más se queja el que menos sufre,
ridículo es el llanto verdadero,
pero conmueve el falso del actor.
No me reproches el que nada diga:
el mucho amor me ha vuelto mudo.



IV

El deseo violento pronto cansa.
Despacio se va lejos, amor mío.
A que me ames mucho poco tiempo,
prefiero que me quieras sólo un poco,
pero nunca te canses de quererme.

V

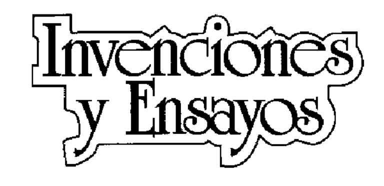
No me desdeñes porque me veas viejo:
sé muchas cosas que tu amigo ignora.
Cuando él se duerma, tú vente conmigo:
déjame terminar lo que él sólo comienza.

Y si sospecha, cálmalo con besos
o invítale también a nuestra mesa.
La trinidad es santa, no lo olvides.
Y tú disfruta con su ardor y el mío
y los dos disfrutemos con el suyo.

Un trato

For every hour that thou wilt spare me now...
John Donne

Por cada hora que de mí ahora te olvides
cien horas te daré cuando sea viejo.
Quiero viajar, reír, abrir un libro o una carta
sin sentir que alguien pone sal en las heridas
o mis ojos ensucia con lágrimas sin causa.
Es medianoche: déjame que beba
junto a gratos amigos antes del fresco sueño.
Cada mañana un dios vuelve a crear el mundo,
déjame que disfrute de sus verdes intactos,
del pacífico azul, del temblor de las calles,
de los trenes que parten hacia cualquier lugar.
Cuando alargue mi mano
hasta el cálido fruto que se niega y se entrega,
déjame que lo beba como un vaso de agua
que se bebe y se olvida,
no lo envenenes con tus turbias heces.



Cien horas te daré, o más si lo deseas,
en esa edad en que no eres bien venido,
por una en la que ahora me abandones.
Es un buen trato: si buscas humillarme,
¿qué mayor humillación
que hacerme desfallecer por una atolondrada bestezuela
(que tú conviertes en Rey del Universo)
cuando yo sólo pueda inspirar asco o lástima?
Déjame en paz, amor, mátame entonces
de amor, de fiebre y de deseo,
cuando vivir no valga ya la pena.

Alice

Este breve crepúsculo de otoño
dura ya lo que dura mi vida.
Pronto será de noche. ¿Importa eso?
Toda la luz del mundo está conmigo.
En la casa sin luz oigo tus pasos,
oiré mi nombre pronto una vez más.
En la casa vacía eres lo único vivo.
Si cierro los ojos, cruzarás la puerta
y sentiré tus labios en los míos.
Treinta años sola en esta casa sola
y aún no sé lo que es la soledad.
¿Recuerdas aquel día en que guardaste
apresuradamente en tu maleta
el viento, el sol, el mar y la alegría,
y te fuiste sin decirme adiós?
¡Con cuánta pena me miraban todos!
¡Cómo callaban al sentirme cerca!
No quise ver a nadie desde entonces.
No dejé que ninguno adivinara
que tú te ibas para no irte nunca.

Extraños en un tren

En el chirriante adiós de los andenes
la vi a ella contener las lágrimas
a ti negarle un gesto de perdón.



Luego viajamos muchas horas juntos,
cada uno en su noche, sin mirarnos.
Yo te sentía respirar perdido
en no sé qué remotos laberintos,
tu duro rostro ajeno a mí y al mundo.
Soñé que alargaba mi mano hasta la tuya
en medio de un incendio o del infierno
y al sacarte del fuego
me abrasaba contigo.
Una mujer reía, otra mujer lloraba,
el tren entraba lento en Austerlitz.
Con tu maleta y tu dolor a cuestas
pronto te tragaría la ciudad.
«Adiós, adiós», y hacia mí volviste
un rostro extrañamente desvalido.
¿Me pedías ayuda lo mismo que en el sueño
o era también ahora sólo un sueño?
Antes de separarnos para siempre
me miraste un instante
y mis ojos leyeron en los tuyos
todo lo que en la noche habías callado.
«Que seas feliz, amigo», pensé entonces,
con miedo de perder lo poco que tenía,
y volví la cabeza para ocultar las lágrimas.
Cada uno en su noche hasta el fin del mundo.
Cada uno en su isla por toda la eternidad.

Lo imposible

Por odio de lo fácil detesto la aventura.
¿Qué mayor aventura que abrir una ventana,
mirar pasar las nubes mientras pasa la tarde,
acariciar tu pelo, acostarse temprano,
escuchar una voz que canta en otro siglo?
Por odio de lo fácil. Déjame que sonría
ante tantos que anhelan lo que jamás les falta.
No se pisa dos veces en el mismo lugar.
Nadie abraza dos veces a la misma persona.
No se detiene nunca la nave que nos lleva,
Incansable da vueltas en su viaje estelar.

Mírame: ya soy otro. Y te sigo queriendo
a ti que ya no eres quien ayer sonreía.
Cuatro estaciones tiene el tren en que viajamos
y en ninguna nos dejan detenernos.
Por odio de lo fácil detesto la aventura.
¿Qué mayor aventura que mirarte a los ojos
y ver en ellos juntas mi dicha y una lágrima?
¿Qué mayor aventura que no saber siquiera
si el día de mañana seguiremos con vida?
Aspiro a lo imposible: a la monotonía.

José Luis García Martín





Basil Bunting, entre los papeles de Basilio Fernández

Entre los escasos papeles que conservaba Basilio Fernández[1] relacionados con su trayectoria privada como escritor figuraban unas pocas hojas de color gris con poemas en inglés. Escritos con una letra grande, de líneas verticales muy acusadas, iban al final, cada uno de ellos, firmados con el nombre de su autor: «Basil Bunting». Una firma que era casi una declaración de intenciones. La «b» mayúscula lanzaba sus ojivas alargándose hacia arriba y hacia adelante, y las últimas letras se convertían en una espiral o una escalera que descendía hasta taladrar un suelo imaginario. Esa misma firma volvía a aparecer en dos cartas en italiano, escritas a máquina y fechadas en Rapallo en 1932 y 1933.

Basil Bunting. Un escritor prácticamente desconocido en España. Quizá su nombre resulte familiar a los lectores de la obra de Ezra Pound, que pueden recordar la hermosa dedicatoria a él y a Louis Zukofsky —«strugglers in the desert»— de su *Guide to Kulchur,* o las peculiares —y características— alusiones a Bunting que aparecen en *The ABC of Reading* («Basil Bunting, hojeando un diccionario alemán-italiano, descubrió que la idea de la poesía como condensación es casi tan antigua como el idioma alemán»). O

[1] *Basilio Fernández (Valverdín 1909-Gijón 1987) publicó en vida exclusivamente unos pocos poemas; todos ellos antes de la Guerra Civil. Su obra literaria, escrita durante sesenta años, fue dada a conocer a título póstumo por uno de los autores de este artículo (*Poemas 1927-1987, *Libros del Pexe, 1991), recibiendo en 1992 el Premio Nacional de Literatura en la especialidad de poesía. En ella se recoge una trayectoria estética que comienza —influido Basilio por el magisterio y la amistad de Gerardo Diego— en el creacionismo. A partir de 1929 su poesía gana en intensidad lírica, sin abandonar nunca del todo un distanciamiento irónico característico de sus inicios, y, en una trayectoria similar a la de los autores del grupo del 27, comienza pronto a recibir la influencia del surrealismo. Después de la Guerra Civil, dejará prácticamente de mantener contactos con ambientes literarios, pero continuará escribiendo —con largas interrupciones— de forma privada; su poesía será, de hecho, en los últimos años, un repaso a su propia vida, cada vez más amargo y escrito con una mezcla muy personal de elegancia y dureza. Su obra, hasta donde es conocida, es breve; a lo ya publicado tan sólo se pueden añadir algunos poemas poco elaborados, una breve colección de máximas y unos cuantos fragmentos y anotaciones en prosa.*

quizá las frecuentes apariciones de su nombre en los relatos de los primeros años de estancia de Pound en Rapallo, en Liguria, que finalizarían con el dramático episodio de su reclusión.

En todo caso, no ha tenido en nuestro país un eco especial el «redescubrimiento» de la obra literaria de Bunting, que alcanzó un éxito importante en los años 60 a partir de la publicación del poema *Briggflatts;* para algunos críticos, citados, qué duda cabe, con fruición, por los editores de su poesía, «el mejor poema largo publicado en Inglaterra desde los *Four Quartets* de Eliot» (Cyril Connolly). Su obra, a pesar de haber vivido durante algún tiempo en Tenerife, es casi desconocida[2] entre nosotros; algún día merecerá una presentación amplia y completa.

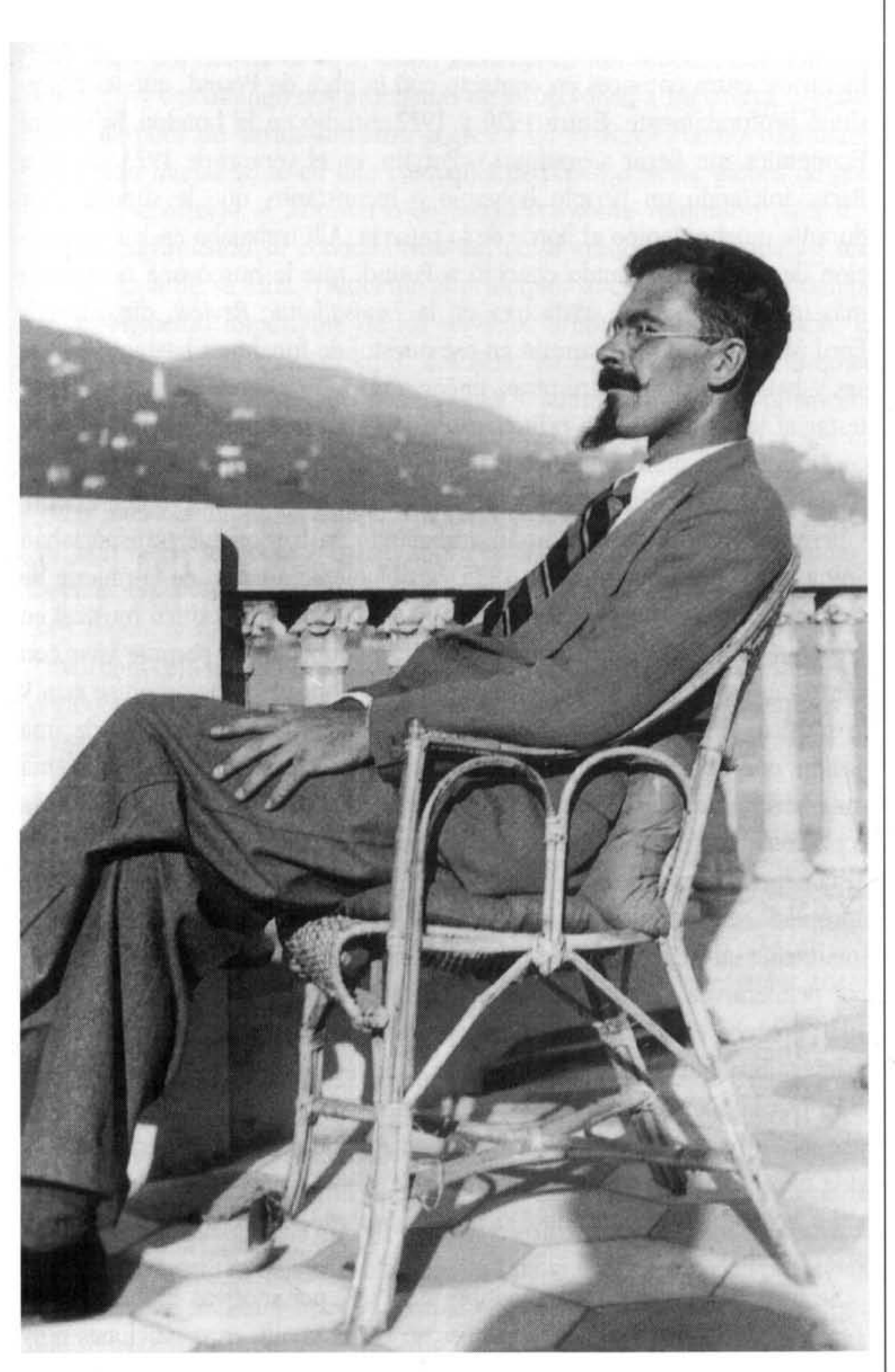
Detrás de esa obra hay además una biografía fascinante. Más atractiva si cabe, descubierta a partir de unas hojas con poemas y cartas conservadas durante casi sesenta años por un escritor reservado, que acumulaba en un cajón su propia obra. Es de prever que el destino juegue con ambos y las vidas de los dos —que seguramente no tuvieron ningón contacto posterior a 1933— presenten paralelismos y divergencias que parecen querer tener un significado. Bunting decía que no creía en las biografías. Probablemente al decirlo pensaba en esta misma posibilidad de que en el futuro alguien, nosotros mismos, recordara su vida y, queriendo convertirla en clave de interpretación de su obra literaria, la convirtiera a su vez en literatura.

1. Basil Bunting: Biografía

Basil Bunting nació el 1 de marzo de 1890 en Scotswood-on-Tyne, hoy un suburbio de Newcastle. Su padre, un médico que trabajaba en una zona minera, era una persona muy amante de las tradiciones, la historia y el paisaje de Northumbria. Educado en escuelas cuáqueras, se interesó desde niño por la poesía y encuentra en la obra de Whitman un universo literario fascinante. A los quince años un ensayo escolar sobre su obra le proporciona un premio y el primero de sus múltiples contactos literarios: Edward Carpenter hace unos cincuenta kilómetros en bicicleta para conocerle[3]. En

[2] *Andrés Sánchez Robayna ha publicado (*Ruta, textura. Lectura de «La ruta de Orotava» de Basil Bunting. *Carlos E. Pinto Ed., 1980; recogido posteriormente en* La luz negra, *Júcar, 1985) una hermosa traducción del poema* The Orotava Road, *acompañada de una amplia introducción y de fragmentos de una carta en que Bunting recuerda su estancia en Tenerife. Más recientemente ha publicado con Aurelio Major una traducción de «All you Spanish ladies»* (Paradiso, *núm. 10, 1994). De Bunting se han ocupado en España también Juan Ramón Masoliver, que en «Chloris chloris, en su impoluto verde oliváceo»* (El Ciervo, *5 de junio de 1985, reproducido en* Perfil de sombras. *Destino, 1994) ha recordado la época en que le conoció, en Rapallo, y Bernd Dietz, que ha analizado su obra en un interesante artículo: «El alardeo del toro: la poesía de Basil Bunting»* (Revista de Filología de la Universidad de La Laguna, *núm. 3, 1985). Aunque escasas, hay algunas otras notas críticas y traducciones de menor entidad.*

[3] *Llama la atención este gesto en un personaje como Edward Carpenter (1844-1929) que, si bien poco recordado en la actualidad, tuvo un papel influyente en*



Basil Bunting en los años 30



Whitman y en la lectura constante de la Biblia reconocerá más adelante algunas de las fuentes de su propio trabajo.

Objetor de conciencia testimonial, fue condenado a dieciocho meses de prisión y encarcelado en 1918 cuando la guerra prácticamente había terminado. Permaneció en prisión hasta 1919, en que no regresó tras un permiso de dos semanas. Era ya un escritor joven, que publicaba esporádicamente alguno de sus poemas y comenzaba a relacionarse con los círculos literarios; entra entonces en contacto con la obra de Pound, que le impresionó profundamente. Entre 1920 y 1922 estudió en la London School of Economics, sin llegar a graduarse. Por fin, en el verano de 1923 se fue a París, iniciando un periplo bohemio e inconstante, que le supone vivir durante mucho tiempo al borde de la miseria. Allí trabajaba en la construcción de carreteras cuando conoció a Pound, que le buscó una ocupación más intelectual, como «redactor» en la *Transatlantic Review*, dirigida por Ford Madox Ford. Permaneció en ese puesto, de funciones bastante confusas y heterogéneas —entre otras, bañar a un niño, corregir pruebas y contestar al teléfono—, hasta principios de 1924, en que lo abandona, al parecer, tras una disputa con Ford; Ernest Hemingway fue su sucesor.

Viaja entonces a Italia, a Rapallo, para encontrarse de nuevo con Pound, y permanece allí durante un año, trabajando en barcos que transportaban arena por la costa toscana. En 1925, posiblemente a causa de la muerte de su padre, volvió a Inglaterra, y comenzó a escribir como crítico musical en *The Outlook*, un periódico conservador. Esa ocupación le permite vivir con cierto desahogo, escribir poesía y reflexionar sobre la relación entre ésta y la música. En 1928 desaparece *The Outlook*, como consecuencia de una acción por libelo que sus propietarios no se atrevieron a afrontar. Una millonaria americana, Margaret de Silver, le concede entonces una ayuda económica por dos años para continuar escribiendo. Durante seis meses se aisla en una granja en las Simonsides[4], pero el ambiente no le resultaba apropiado. Se fue a Alemania, y de allí de nuevo a Italia para instalarse finalmente en Rapallo, donde permaneció hasta 1933. En esa época se casa por primera vez, nace su primer hijo e inicia la publicación de su obra: en 1930 aparece en Milán, en edición privada, *Redimiculum Matellarum*[5], su primer libro, que incluye trece poemas. Comienza también entonces su afición por la poesía persa, que le lleva a aprender ese idioma. Trabaja a la vez como marino de cabotaje para ganarse la vida. Es ese el período de su vida que describirá en sus dos cartas a Basilio Fernández: muchas dificultades económicas, cierta indolencia y un aislamiento rodeado de fe en su propio trabajo[6].

Se traslada después, en septiembre de 1933, por motivos económicos, a Tenerife, donde nace su segundo hijo. Su estancia allí, en condiciones muy

la sociedad inglesa de principios de siglo; entre las personas que frecuentaron su trato figuran E.M. Forster, Raymond Unwin, Edward J. Dent, G.B. Shaw, Henry y Kate Salt, William Morris, Olive Schreiner, G.K. Chesterton, J.Ramsey MacDonald, etc. Fue conferenciante, poeta, reformista y abanderado de muy distintas causas: feminismo, socialismo, derechos de los homosexuales, prevención de la crueldad contra los animales, teosofía. Towards Democracy *(1905) es el título que recoje su producción poética, réplica de la obra de su admirado Walt Whitman (cfr. F. Álvarez Álvarez:* Estudio crítico de la vida y obra de Edward Carpenter. *Univ. de Oviedo, 1982, no publicado).*

4 *Zona muy poco poblada situada en el norte de Inglaterra.*

5 *«Collar de orinales». El título es quizá excesivamente sarcástico para los hábitos de Bunting en ese aspecto y cabe la posibilidad de que fuera idea de alguna otra persona dentro del círculo de Ezra Pound. En 1930 publicó también «Villon» en la revista* Poetry.

6 *Juan Ramón Masoliver le recuerda en esa época como un «exquisito, bien encarado y silencioso» personaje que uno se encontraba siempre antes de llegar a Pound y que, vestido de forma impecable, practicaba una suerte particular de dandismo. Recuerda también que estaba, «curiosamente, casado con Marion, una pelirroja rechoncha y divertida del Middle West», así como las*



precarias, no fue fácil y estuvo rodeada de recuerdos bastantes amargos. La inestabilidad política y las necesidades económicas le llevaron a irse con su familia de nuevo a Inglaterra pocos días antes del levantamiento militar[7]. En 1937, su mujer, embarazada de nuevo, se separó de él. A partir de ese momento trabaja esporádicamente como periodista y en el transporte de cabotaje, primero en Inglaterra y, a partir de 1938, en Estados Unidos.

Al tener allí noticia de la invasión alemana de los Sudetes, casi con cuarenta años y ocultando sus problemas de vista, volvió a Inglaterra, y consiguió, después de varios intentos, ingresar en la R.A.F. como voluntario. Destinado inicialmente en una compañía dedicada a elevar globos de protección, se ofreció al Ministerio de la Guerra como voluntario para ir a Persia, esgrimiendo su conocimiento del persa clásico.Comenzaba así una nueva etapa de su vida. Traductor al principio, se convierte con el tiempo en un elemento importante de los servicios británicos de inteligencia. El antiguo objetor de conciencia, el discípulo de Ezra Pound —hacia quien mantuvo siempre, con lealtad, su afecto y admiración—, que provocaba entonces el escándalo con su vindicación de Mussolini, llegará a ser un héroe de guerra. Descubrió a varios espías alemanes y, sobre todo, actuó como interlocutor preferente, en representación de las autoridades militares, con varias tribus de la zona. Sobre ellas hablará siempre con respeto y fascinación. Destinado después a El Cairo, participó en la invasión de Sicilia y llegó a alcanzar el grado de comandante.

No conocemos con precisión muchos detalles de su vida durante ese período. Él mismo se negó a revelarlos, arguyendo la ley de secretos de guerra, pero en todo caso sus tareas fueron heterogéneas y complejas:

> *Mi afición por la variedad se ha visto, sin duda, recompensada durante esta guerra. He estado en casi todos los frentes británicos en que merecía la pena estar, menos en Dunquerque; he pasado por todos los rangos, desde cabo segundo hasta jefe de escuadrón (equivalente a comandante, anticipándome a tu pregunta); he visto enormes porciones del mundo, que si no jamás habría visitado; he sido marino, técnico aerostático, instructor, intérprete, conductor de camiones por el desierto, oficial de inteligencia de un agitado escuadrón de combate, encargado de asuntos de tribus nómadas, jefe de obras y ahora cónsul en un puesto más o menos crucial.*[8]

Volvió, en efecto, a Persia después de acabar la guerra, asignado como responsable de «inteligencia política» a la representación diplomática británica. A partir de 1949 continuó allí como corresponsal del *London Times*. Se casa entonces por segunda vez. Sus crónicas le valieron la hostilidad de la dictadura nacionalista de Mosaddeq y a finales de 1951 fue expulsado del país. Antes tuvo tiempo de sumarse a una manifestación que pedía bajo la ventana de su hotel su propia muerte, para demostrar así a sus colegas que se trataba de individuos a sueldo del gobierno que no le conocían.

visitas de su madre «tan menuda, compuesta y sonriente como Basil».

[7] *Victoria Forde atribuye a los Bunting la condición de simpatizantes del Frente Popular, a cuyos actos asistía Marian. En el caso de Basil, ello parece difícil de conciliar con la ácida descripción de la izquierda republicana que contiene su artículo «The roots of the spanish revolt», publicado en* The Spectator *el 24 de julio de 1936. Habla allí de una crueldad y brutalidad que recordaría aún años después como uno de los aspectos más negativos de los españoles. En todo caso la situación de necesidad en que vivían él y su familia convirtió este período en especialmente triste. El mismo relacionó posteriormente su estado de ánimo de entonces con el tono amargo del poema* The Well of Lycopolis, *escrito en esos meses. De su estancia en Tenerife es también la anécdota, al parecer cierta, de que jugó en alguna ocasión al ajedrez con el comandante general de las islas, Francisco Franco.*

[8] *Fragmento de una carta a L. Zukofsky, de abril de 1945, citado por C.F. Terrell.*

De vuelta a Inglaterra, los apuros económicos le llevaron a trabajar como corrector de pruebas y periodista, primero en un diario de Manchester y después en el *Evening Chronicle* de Newcastle, donde se ocupó durante mucho tiempo de la sección de finanzas. Aunque en 1950 se publica en Estados Unidos *Poems*, una amplia antología de su obra, y en 1951 da a conocer en la revista *Poetry*, *The Spoils* («Los despojos»), una de sus obras más importantes, Bunting mantiene en esa época una relación sólo muy esporádica con medios literarios. En 1963 la visita de Tom Pickard, un joven poeta guiado hacia él por sus amigos americanos, le impulsa a escribir la obra que le proporcionará el reconocimiento de la crítica y le convertirá en un llamativo descubrimiento literario: el poema largo *Briggflatts*, publicado en 1966.

En la etapa final de su vida dictó cursos en distintas universidades y recibió homenajes propios de un autor respetado y considerado[9], recibidos por él no sin cierto desapego.

Basil Bunting fue retratado en más de una ocasión, por quienes le conocieron en los años de posguerra, como un hombre sorprendente y misterioso. A finales de los años 40 era para sus visitantes un diplomático o periodista, con cierta fama de héroe de guerra, presumiblemente miembro del servicio de inteligencia, que había conocido a Yeats y a D.H. Lawrence, había frecuentado a Pound y a Eliot, y hablaba con seguridad de literatura persa, japonesa, latina o griega[10].

Es así la suya una biografía llamativa, cargada de vicisitudes, de la que forman parte la soledad y la pobreza, a la que el episodio final del reconocimiento literario tardío otorga un halo especial. Uno de nuestros mitos, referido a la gloria artística, o a la heroicidad en general, es la del destino escrito y su desvelamiento progresivo. Difícilmente nos reconocemos en un mundo caótico, casual y carente de sentido; tal como es el

[9] *Dio clases y realizó lecturas de su obra en diversas universidades de Canadá, Estados Unidos e Inglaterra. Fue presidente de la Poetry Society (1972-1976) y el Northern Arts (1974-1978), miembro de la Royal Society of Literature y profesor honorario de la Universidad de Newcastle. Los últimos años de su vida no estuvieron, sin embargo, libres de problemas. En 1980 se separó de su segunda mujer. La muerte de algunos de sus amigos y la dispersión del grupo de jóvenes escritores de que había estado rodeado en los últimos años, así como algunas limitaciones económicas, no ajenas a su apartamiento voluntario del mundo académico, los rodearon de soledad y cierta amargura.*

[10] *«Pasaba los días bañándose en esta cascada, en el jardín de un poeta inglés, no lejos de Shamran, subiendo la carretera de montaña que en algún momento se pierde en las nieves de las montañas de Elbruz. Era un pequeño jardín, lleno de rosas marchitas, porque ya se acababa el verano. Había una piscina de placas rojas de arcilla y el poeta tenía fama de poseer la mejor cocina y la mejor colección de whisky de Teherán. Tenían un amor apasionado por Persia, traducía su poesía maravillosamente, sabía muchos dialectos persas y no le importaba perder el mundo y sus ambiciones mientras pudiera permanecer en su jardín, con su esposa armenia, exquisitamente educada, sus libros y sus pipas. Había estado en el servicio secreto británico, había alcanzado —una de las cosas más sorprendentes en él— el grado de jefe de escuadrón en la R.A.F. y era conocido en Teherán por la sabiduría de sus juicios en temas políticos». Robert Payne:* Journey to Persia *(1951, citado por C.F. Terrell).*



Basilio Fernández



nuestro. La biografía de Bunting, el juego de coincidencias que hacen que llegue a ser reconocida su obra, deberían evocar esa naturaleza caótica. Pero hay un curioso mecanismo de inversión, por el cual una vida que podría servir de ejemplo de la distancia entre mito y realidad, se convierte en un testimonio, emblemático, de la excepcionalidad heroica del artista.

2. La poesía de Basil Bunting

La obra poética de Bunting no es, ciertamente, extensa, y él mismo se encargó de reducirla a lo esencial en sus *Collected Poems*[11]: sesenta y ocho composiciones en la edición inglesa y sesenta y nueve en la americana. Aparecen allí divididas en cuatro secciones: «Sonatas» —que incluye *Briggflatts*[12]— «First Book of Odes», «Second Book of Odes» y «Overdrafts».

Esa última sección, con un título procedente seguramente de «sus experiencias con la circulación monetaria»[13], incluye versiones de poemas latinos y persas, una traducción al latín de un poema de Zukofsky y una curiosa versión inglesa versificada de un relato de Maquiavelo. Bunting, lector apasionado de múltiples lenguas, dedicó de hecho una buena parte de sus reflexiones a los problemas de la traducción, y su forma de enfrentarse a ésta es muy sugerente.

Las *sonatas* son sus poemas de mayor aliento e interés. Expresamente recrean la estructura musical que utilizaron en el siglo XVIII Johann Christian Bach o Scarlatti, interpretada en un sentido laxo como la confrontación recurrente entre dos o más temas, en varios movimientos de ritmos diferentes, que llegan a una síntesis final, con retorno al ritmo del primer movimiento. La sucesión cronológica de los seis poemas a los que asigna ese carácter muestran un trabajo bastante continuado, con las interrupciones ya comentadas de la guerra y de los años 50: *Villon* (1925), *Attis, Or, Something Missing* (1931), *Aus dem zweiten Reich* (1931), *The Well of Lycopolis* (1935), *The Spoils* (1951), *Briggflatts* (1965). Los temas centrales —mortalidad, amor, sentido de la creación poética—, el carácter filosófico de los poemas, un humor sarcástico, que va siendo sustituido paulatinamente por un tono más equilibrado, ciertos recursos retóricos —como el contraste brusco entre diversos universos literarios del pasado y el mundo moderno, tan característico también de Pound—, señalan la continuidad entre todos ellos.

En *Briggflatts* —nombre de una pequeña aldea cuáquera situada en Cumbria, que había conocido de niño— su filosofía vital alcanza una madurez que quizá fue imposible hasta entonces. Herbert Read definió

[11] *En 1991 Richard Caddel publicó los* Uncollected Poems *de Basil Bunting (Oxford University Press), recogiendo el resto de su obra poética conocida. Más recientemente se ha publicado, también bajo su dirección, un único libro de* Complete Poems *que recoge los dos volúmenes anteriores, junto con alguna pequeña adición. Con todo, el resultado final son poco más de una treintena de composiciones adicionales, en la mitad de los casos versiones o traducciones de otros poetas.*

[12] *Agrupado con esos poemas aparece también* Chomey at Toyama, *aunque su relación con la estructura de las sonatas es escasa. Se trata de una recreación versificada, abreviada, de una obra escrita en el siglo XII por un noble japonés que se retira al monte Hino.*

[13] *«Orden de pago sin fondos», aunque probablemente Bunting juega también con el significado de «draft» («borrador») y del prefijo «over-», que antepuso a un verbo indica una acción excesiva.*



ese poema como un reencuentro con sus orígenes después de un viaje que le lleva a lugares exóticos. El empleo de la dicción y el léxico del inglés de Northumberland tiene sin duda un sentido especial en ese regreso a los orígenes. Lleva, en efecto, como subtítulo el lema *an autobiography,* y está construido por medio de una serie de imágenes fragmentarias —biográficas, histórico-legendarias— que se constituyen en emblemas de su propia vida y de la condición humana. Bunting decía haber escogido el título que encabeza el poema pensando en la situación espiritual que persigue una reunión cuáquera, cuando los asistentes apartan de sí, a través del silencio, las preocupaciones cotidianas para percibir interiormente el pulso del universo. Además de ello, es sin duda un símbolo de la niñez, coherente con ese viaje de ida y vuelta.

El *Primer libro de odas* incluye poemas escrito hasta 1949. Algunos de ellos habían sido editados en *Redimiculum Matellarum* como *carmina.* Posteriormente Bunting eligió el término «oda». Sin duda se aplica con bastante ironía —muy propia de su autor— a poemas que, muchas veces, son una descripción cáustica de la sociedad contemporánea. En todo caso, designa aquí el origen musical de su estructura —en algunos casos, no en otros— y su preparación para una dicción elevada, aunque esta, de nuevo, puede ser en muchos casos irónica. Su interés, más allá de su cuidadosa elaboración y personal sentido del ritmo, es muy diverso. Y algo semejante sucede con el *Segundo libro de odas,* que recoge poemas fechados a partir de 1964, en la última etapa, por tanto, de su vida. Con un tono más melancólico y sereno, son anotaciones circunstanciales o ensayos literarios sobre temas tomados de la vida cotidiana.

La poesía de Bunting es hoy valorada de forma diversa por los críticos. Para unos es un interesante poeta menor, en cuya obra llama la atención la cuidadosa construcción musical de sus poemas largos, así como la superposición de su carácter cosmopolita con un localismo lingüístico rico en registros fónicos y léxicos propios de su región de origen, Northumbria. Para otros, se trata ni más ni menos que de uno de los poetas más notables en lengua inglesa de este siglo. En realidad, a una obra como la de Bunting, escasa, muy poco difundida, con ese aspecto de tentativas diversas, que sólo con *Briggflatts* parecen quedar justificadas, es poco aconsejable aplicarle criterios críticos convencionales. El alejamiento de la «actualidad» literaria y del mundo académico, las interrupciones, la persecución de algo que no llega a definirse plenamente, le colocan en un lugar ambiguo. Pertenece probablemente a ese tipo de autores cuyo nombre se va diluyendo con el paso del tiempo, y en que, sin embargo, un lector futuro descubre con sorpresa un interés literario inesperado.

3. Italia 1929

Poco sabemos de la forma en que se conocieron Basil Bunting y Basilio Fernández. Basilio viaja a Italia a punto de cumplir los 20 años, posiblemente con una bolsa de estudios. Llega a Génova el 8 de julio, visita Florencia y después se instala en Perugia para asistir a un curso de verano de lengua y cultura italiana para extranjeros. Es un joven poeta, estudiante de derecho —buen estudiante, además—, con una formación literaria bastante sólida, que escribe con continuidad y no publica casi nada. Está en un momento muy importante de su vida, y este primer viaje fuera de España señala el paso de la adolescencia a la juventud. Desde el punto de vista literario, está también en un momento extraordinariamente permeable. Es el año en que circula en el ambiente ese cambio estético que muchos escritores de la época han señalado después, hacia formas de expresión más emotivas.

Es en Perugia donde conoce a Bunting, según parece deducirse de las cartas de este. No hemos encontrado en ninguna de las biografías de Bunting accesible referencia alguna a una estancia en Perugia, que en todo caso se habría producido nada más regresar a Italia, después de una desalentadora estancia en Alemania, que aparece retratada con amargura en su poema *Aus dem zweiten Reich.*

Si ambos comenzaron sorprendiéndose por la coincidencia en los nombres de pila —Basil, Basilio— que no son frecuentes ni en castellano ni en inglés, seguramente descubrieron pronto nociones comunes de la poesía —creación artística pura, al margen del público, la crítica o la academia— y de la tradición literaria, admirada y reinventada desde supuestos estéticos radicalmente nuevos.

Bunting, mucho más formado como escritor, presenta probablemente a Basilio la poesía de Pound y Eliot, además de la suya propia. Ese encuentro ejercerá una influencia indudable en la poesía de Basilio, claramente recogida en los poemas que escribe a principios de los años 30. Muchos años después volverá sobre esas lecturas juveniles —por ejemplo, sobre la obra de Eliot— y jugarán un papel muy importante en el cambio estilísico que prepara la última etapa de su poesía.

De los dos poemas que Basilio conservó escritos en Italia podemos adivinar en uno de ellos la influencia de Pound:

UNA TARDE DE ITALIA

Ojos parados y aguas por beber
sobre la colina y sobre la dalia,
soledad de siglos velando promesas
de voces que fueron, de palomas fracasadas.



Por aquí pasaron durmientes en sombra,
vírgenes descalzas como la ociosidad,
emperadores pálidos estirpe de la niebla,
impacientes ansias prontas a nevar
sobre esta huida que reclama mi presencia.

Porque el viento me empuja a las tierras calladas,
y soy sólo una hoja oprobio del otoño,
porque yo también he pasado
en la veleidad de una cabellera,
en la ceniza de unos ojos.

En todo caso, quedó de ese encuentro breve una corriente de simpatía que aparecerá recogida en las dos cartas que le escribe dos años después.

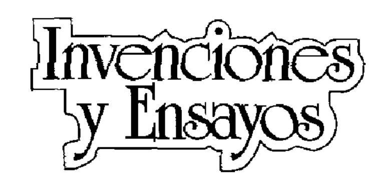
Basilio vuelve a España a mediados de septiembre. Bunting, por su parte, viaja a Estados Unidos, donde permanece hasta 1930. Vuelve entonces a Italia y se instala en Rapallo, donde se está formando una pequeña comunidad intelectual, entusiasta e imbuida de la convicción de estar creando una lenguaje artístico nuevo en medio de la incomprensión y la mediocridad.

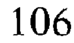
4. Vidas entrecruzadas

No tiene sentido, sería falso además, hablar de vidas paralelas. Quizá lo tenga más enfrentar la trayectoria heterodoxa, cambiante y agitada de Bunting a la vida convencional y rutinaria de Basilio. En ambos casos, unidos por un reconocimiento tardío de su obra literaria, que nos lleva a volver sobre su vida como un trabajo silencioso que estaba destinado a un fin, en cierto modo, maravilloso.

Pueden llamar la atención bastantes coincidencias superficiales. Ya hemos citado la del nombre, o el origen «provinciano» de los dos. Ambos mueren en el mismo mes —abril, el 17 uno, el 19 el otro—, con dos años de diferencia. Ambos son autores de un solo libro, y tan sólo autores de poemas, entre los cuales se intercalan reflexiones —inéditas en el caso de Basilio— sobre su vida o sobre la creación literaria.

Más allá de esas coincidencias superficiales están, sin embargo, otras más profundas, fundamentalmente una trayectoria que va desde el hastío juvenil hacia una reflexión mucho más profunda y emotiva —muy amarga en el caso de Basilio, más serena en el de Bunting— en la vejez. O la búsqueda constante de la perfección, que explica el carácter escueto y discreto de su obra. Son esas coincidencias las que hacen significativo este encuentro que, en último término, fue sólo una relación casual y limitada entre dos personas que tendrán antes y después vidas bien diferentes. Son





dos caras, expresión paradójica, de formas semejantes de entender la creación poética. Hay otros dos casos recientes en la literatura española de reconocimiento literario tardío. Para que todo ello sea aún más propicio para el encanto, uno de ellos es el de Luis Álvarez Piñer, amigo íntimo de Basilio —quizá su mejor amigo— durante la adolescencia. El otro en el que pensamos es el de Felipe Alfau. No sería extraño, por lo demás, que, como en una novela suya, Piñer y Basilio se hayan cruzado con él sin reconocerse.

No es esto un producto más del exagerado vicio de «redescubrimiento» o «reivindicaciones» de autores secundarios; tan antiguo, por otro lado, como los mitos románticos del artista y como la erudición profesional. Estamos aquí ante otra cosa. Estas trayectorias literarias perdidas recogen la quiebra de un mundo intelectual que producen las catástrofes de la guerra civil y la guerra europea. Es un mundo cosmopolita, formado por una comunidad reducida, dispersa por distintos países, pero que se reconoce a sí misma, como se reconocen un autor de diecinueve años y otros de veintinueve que se encuentran en Perugia en 1929. Piñer, Basilio, Bunting —posiblemente tambien Alfau, aunque sería preciso conocer más a fondo su biografía— son autores que habían alcanzado entonces la madurez literaria, pero no el prestigio. El resto corresponde a la afirmación de Piñer de que la poesía, «quien la abandona cuando es capaz de poseerla jamás se libera de su permanente memoria»[14].

La edición de las dos cartas y los poemas de Bunting que conservaba Basilio Fernández puede servir quizá para recordar esa quiebra, y una forma —¿debemos decir «ejemplar»?— de convivir con la poesía que compartieron ambos.

5. Cinco poemas de juventud de Basil Bunting

Es conocida la peculiaridad del ritmo tradicional de la poesía en lengua inglesa, frente a los modelos cultos isosilábicos desarrollados a partir de lenguas romances. En esencia, puede recordarse que la longitud de verso se organiza en aquella a partir de la combinación de sílabas fuertes y débiles, según su acento de intensidad. La regularidad métrica se basa así en la repetición de ciertos patrones rítmicos, que no implican necesariamente igual número de sílabas.

Los intentos de amoldar las formas «italianizantes» de la poesía renacentista, con sus sílabas contadas y su rima consonante, a la lengua inglesa constituyeron, así, una fuente inagotable de discusión entre poetas y críticos anglófonos. Bunting, especialmente preocupado por el ritmo, era

[14] *Luis A. Piñer:* Tres ensayos de teoría *(Pre-textos, 1992).*



buen conocedor de esos debates, y en su obra está también muy presente la lectura de los grandes poetas renacentistas italianos. La experimentación con formas métricas en cierta medida contradictoria, que se le ofrecen como un reto, es un aspecto de importancia evidente en su obra. Interesado por la sonoridad del lenguaje y en su propio valor como «objeto», ensaya todos los recursos métricos y rítmicos que pueden proporcionar a sus versos una mayor fuerza elocutiva, sean aquellos de tradición sajona, o fruto de la incorporación al inglés de recursos de tradición romance.

A pesar de que los poemas traducidos representan sólo un momento particular en su obra, puede decirse que reflejan en su conjunto y por separado esta mezcla de fuentes poéticas. Nos encontramos con poemas muy regulares en el cómputo de sílabas y rima (*Foam*, el fragmento de la parte I de *Villon*) de acuerdo con el modelo romance; con estructuras basadas en los modelos de acentuación sajones tradicionales, con períodos de cuatro y tres sílabas fuertes acentuadas (*Sad Spring*, el fragmento de la parte II de *Villon*); por último, con versos en que claramente se mezclan ambos modelos (*Aubade*).

Junto con ello, su preocupación por la sonoridad general del poema le lleva a abundantes y conscientes rupturas de los modelos establecidos para cada uno de ellos. Este hecho ilustra, a su vez, otro rasgo de la poesía de Bunting, la ironía —bien patente también, por cierto, en el uso frencuente de un léxico «latinizante»—, y el juego constante a que se ve sometido el lenguaje en su obra, en busca de formas y contenidos nuevos.

Las traducciones han buscado también esa sonoridad dentro de unos patrones métricos —irregulares en los dos primeros poemas, regulares en los demás— adecuados a las características del castellano. Para ello se ha sacrificado en algunas ocasiones la literalidad de las versiones. En todo caso, no se ha pretendido, por motivos obvios, reproducir el carácter experimental de las construcciones rítmicas de Bunting, ni su empleo, muchas veces irónico, de la rima consonante.

En los poemas traducidos se han utilizado, debe advertirse, las versiones que él le entregó a Basilio[15], casi con toda seguridad en el verano de 1929, y que se publican en esta ocasión por vez primera. Todos ellos sufrieron modificaciones posteriores, que sería muy prolijo —y ajeno al objetivo de este artículo— enumerar en detalle. Las más importantes se produjeron antes de su inclusión en *Redimiculum Matelarum*.

Así sucede, por ejemplo, en *Sad Spring* uno de sus primeros poemas (1924) y, para nosotros, una hermosa y delicada expresión de melancolía. Bunting acentuó en 1930 el carácter conciso del poema, eliminando también alguna irregularidad rítmica. Así, se publicó con el siguiente texto,

[15] Licencia un poco particular, que se justifica en la intención de recoger el encuentro entre estos dos escritores. En todo caso estas versiones tienen interés en sí mismas y son obra de un autor ya formado, independientemente de que las modificaciones posteriores acentuasen ciertos compromisos estilísticos.



que se mantendría como definitivo en las ediciones posteriores de su obra: *Weeping oaks grieve, chestnuts raise/mournful candles. Sad is spring/to perpetuate, sad to trace/immortalities never changing.//Weary on the sea/for sight of land/gazing past the coming wave we/see the same wave;//drift on merciles reiteration of years;/descry no death; but spring/is everlasting/resurrection.*

From a Nocturne (1924), es una composición de interés menor, quizá llamativa por su correcta construcción rítmica. Era en esa época un fragmento de un poema más largo, *Against the Tricks of Time* («Contra los engaños del Tiempo»). Como tal se publicó en 1930. En las ediciones modernas sería, sin embargo, esta parte la única que se conservaría, con muy pocas modificaciones. Su estructura incluye un diálogo entre las tres partes, la primera con un *tempo* más rápido, la tercera con un patetismo que recupera en parte el tono de la primera. Para respetar esos cambios de ritmo la traducción ha modificado en algunos casos las particiones de los versos.

Foam despertó, por su parte, la admiración de W.B. Yeats, que lo consideraba uno de los mejores poemas de Bunting. La distribución de las estructuras sintácticas, alternando períodos largos con otros breves, los encabalgamientos y las rimas reproducen de forma eficaz el ritmo de descenso, ascenso y de nuevo descenso de la marea. No es fácil trasladar todo ello al castellano, aunque eso hemos procurado hacer.

Aubade es uno de los poemas que mejor pueden servir para mostrar el empleo irónico en las odas de Bunting de un estilo elevado, propio de una invocación al sol, que contrasta con el léxico del poema y con el uso de unas rimas ciertamente pesadas. Nos ha parecido obligatorio utilizar un metro regular, aunque ello ha acarreado una modificación nada grata del cuarto y, sobre todo, del último verso. En este caso, como en el anterior, las modificaciones hasta llegar a la versiones modernas son de poca importancia.

Finalmente, *Villon* (escrito en 1925 y publicado por primera vez en 1930) es quizá el primer poema importante de Bunting. En él se entrecruzan las referencias a la prisión del poeta francés con la del propio Bunting. El tema, la naturaleza de la creación poética, se va desarrollando en distintos metros combinados. El final de la primera parte que Bunting copia para Basilio, abandona el verso irregular en que comenzaba el poema para utilizar un eneasílabo (en la traducción se ha transformado en un dodecasílabo) con rima que imita la estrofa utilizada habitualmente por Villon en sus baladas; de hecho ese trozo puede considerarse una recreación de la *Ballade des dames du temps jadis*[16]. En las versiones que publica a partir de 1930 la estructura es un poco menos regular, con una

[16] *Estos fragmentos contienen bastantes referencias que quizá precisen aclaración, aunque en su momento la mayoría fueran obvias. Adeline Genée es el nombre artístico de Anita Jensen (1878-1970), danesa, primera bailarina de 1897 a 1907 en el Empire Theatre. Retirada en 1917, aún continuó haciendo apariciones esporádicas en escena hasta 1933. La soprano Adelina Patti (1843-1919), de origen italiano, aunque nacida en Madrid, cantó regularmente como primera figura en el Covent Garden entre 1861 y 1885. La bailarina rusa lidia Lopokova —o Lopujova— (1891-1981) se hizo famosa con sus actuaciones en París con la compañía de Djagilev. Afincada en Gran Bretaña desde 1925, se casó con el economista John Maynard Keynes. Florence Nightingale (1820-1910) está en cambio más lejos de los ambientes que Bunting conoció en su etapa de crítico musical: se hizo famosa por sus campañas para mejorar la salud y condiciones de vida de los soldados británicos, causa a la que se entregó a partir de su experiencia como enfermera en la guerra de Crimea. Bunting contrapone, por otro lado, a la belleza del cableo de Helena («la de los cabellos bellísimos»,* La Ilíada, *canto III), la calva del profeta Elisha —o Eliseo— («le tiraban piedras y le decían: ¡Sube, calvo! ¡Sube, calvo!»* Reyes *II,2,23). Hay en todas esas referencias un juego irónico que se extiende también a los paralelismos biográficos entre los generales*



estrofa de tres versos y algún verso más corto. El pequeño fragmento seleccionado por Bunting de la última parte del poema se conservó, por su parte, en ellas sólo muy parcialmente.

1. «Triste primavera»

Ya se entristecen los robles llorosos
Y alzan los castaños sus apenados cirios.
La primavera es triste,
Triste para perpetuarse,
Triste para andar buscando
Inmortalidades que nunca cambien.

Como quien se debate en altar mar
Y en vano busca la costa
Y tras ver pasada la ola que viene
Ve de nuevo la misma ola,

Vamos así a la deriva
En la reiteración implacable de los años
Deseando una muerte acogedora.
Mas la primavera
Es perpetua resurección.

«Sad Spring»//Weeping oaks now grieve and chestnuts raise/Their mournful candles. Sad is spring,/Sad to perpetuate, sad to trace/Inmortalities never changing,//As one who wearies on the sea/For sight of land in vain/And gazing past the coming wave/Sees the same wave again//We drift on merciles reiteration of years/Expecting homely death./But spring/Is everlasting resurrection.

2.

De un nocturno
¡Buen viaje a vos, gracias, fugaces,
Rostros vacíos, aún esquivos!
Sea silenciosa nuestra despedida
Y triste
Como vagabundeos nocturnos
Por habitaciones a oscuras
O por lugares donde el resplandor
De la luz de los faroles en los muros,
La tan despaciosa luna
O los desconsiderados fósforos,
Generosamente ensombrecidos y difuminados
Por los duendecillos de la noche
Se deshacen en cascadas
De danzarines fantasmales.

Flotantes y silenciosas musas de la luz,
Dejad de administrar
Venenos a memorias agonizantes

Lee y Grant o entre Tiro y Antíope, así como el misterioso «Emperador de las Manos Doradas», figura tomada de las miniaturas que ilustran la crónica medieval del monje benedictino inglés Matthew París (s. XIII).

Para provocar punzadas de un éxtasis ya caduco,
Dejad de maquinar
Reencuentros de la semilla irrevocable
Empujada lejos, estéril, sembrada y reunida
Al azar para marchitarse.

«From a Nocturne/»/Farewell, ye sequent graces,/Voided faces, still evasive!/Silent be our leave-taking/And mournful/As your night-wanderings/In unlit rooms or where the glow/Of wall-reflected street-lamp light,/The so slow moon,/Or hasty matches shadowed large/And crowded out by imps of night/Glimmer on cascades of/Fantom dancers.//Air-lapped and silent Muses of light,/Cease to administer/Poisons to dying memories to stir/Pangs of old rapture./Cease to conspire/Reunions of the irrevocable seed/Long blown, barren, sown, gathered/Haphazard to wither.

3. «Espuma»

Tengo ansias de espuma. Tumultuosa, que venga
Con torrencial dulzura hasta la playa amarga
Aún sin enjuagar seca y entumecida
De su propia impaciencia. Si al cielo le abruma
Ese incesante verbo de un azul siempre igual,
Tan inarticulado, su intranquila quietud
Envenena las almas, que acaban por caer en
Una esterilidad angustiosa y precisa
Hasta desvanecerse. Cuánto aún el mar debe
Perfeccionar entonces, alterándose inquieto,
Este aislamiento nuestro con la hostilidad suya.
La camaradería amable de su amado
Ahonda nuestra envidia, mientras su indiferencia
Nos empuja al suicidio. Persistentes recuerdos
De días esparcidos extreman su impaciencia
Hasta una pasajera rebelión y enfatizan
La azarosa impotencia que siempre padecemos.
Mas cuando, enloquecidas y adornadas de espuma,
Se nos lancen las olas con la ira del amor,
Gimiendo un nombre extraño, agitando al llegar
Súplicas reiteradas, en la euforia vivaz
De un oscuro deseo, bien podremos entonces
Olvidar ese triste esplendor y jugar
A gusto hasta el momento en que exijan los dioses
Una nueva, forzosa, desesperada calma,
Y la espuma se muera, y amainemos de nuevo
En nuestra catalepsia, soñando con espuma
Mientras la arena seca aguarda otra marea.

«Foam/»/I am agog for foam. Tumultuous, come/With teeming sweetness to the bitter shore,/Tidelong unrinsed and midday parched and numb/With expectation. If the bright sky bore/With endless utterance of a single blue,/Unphrased, it's restless immobility/Infects the soul, wihcih must decline into/An anguished and exact sterlity/And waste away. Then how much more the sea,/Trembling with alteration, must perfect/Our loneliness by its hostility,/The dear companionship of its elect/Deepens our envy. Its indifference/Haunts us to suicide. Strong memories/Of spray-blown days exas-



perate impatience/To brief rebellion and emphasize/The casual impotence we sicken of./But when mad waves spring, braceletted with foam,/Toward us inthe angriness of love/Crying a strange name, tossing as they come/Repeated invitations in the gay/Exuberance of unexplained desire/We can forget the sad splendor and play/At wilfuness, until the gods require/Renewed, inevitable, hopeless calm/And the foam dies, and we again subside/Into our catalepsy, dreaming foam, /While the dry shore awaits another tide.

4. «Alborada»

Tras patéticos gestos de capitulación
Ya el rostro universal recobra su agudeza,
Antes hipotecada, raudo en abandonar
Nocturnas dignidades. Tan solemne en reposo,

Al despertar se encoge cobarde ante el tirano,
Impaciente en sus tretas para esquivar al áspero
Descubridor de velos, intérprete de escuálida
Estructura difusa, mueca de farsas diurna;

Mas cuando ese individuo con el gancho al rojo
Viene implacable y quema nuestras llagas, luchamos
Por entregar al hierro culos, despellejados,
Empuñando salchichas con frenética rabia.

¡Oh Sol! ¿Debo invocar tal ruindad, tomar parte
En esa inconsecuencia de la derrota o huir
A noctámbulo exilio para así comprender
Secretos que la luna y la muerte desprecian?

«Aubade»//After the grimaces of capitulation/The universal face resumes its cunning, quick/To abandon the nocturnal elevation/Pawned with the stars. In repose majestic,//Vile wakening, cowering under its tyrant,/Eager in stratagems to circumvent the harsh/Performer of unveillings, revealer of gaunt/Lurking anatomy, grin of diurnal farce;//Yet when the fellow with the red-hot poker comes/Truculently to torment our blisters we vie/With one another to present scarified bums/To the iron, clutching sausages greedly.//On Sun! Should I invoke this scorn, participate/In the inconsequence of this defeat, or hide/In noctambulistic exile to penetrate/Secrets that moon and stars and empty death deride [?]

5.

De «Villon», final de la parte I

Recordadlo bien, juiciosos e imbéciles,
Borrachos y ascetas, honrados y puercos,
Bellas jovencitas de tiernas tetillas:
Sobre cuanto existe está escrito MUERTE.

Gastados pellejos malvisten el alma.
Están tan podridos, viejos y delgados.
O prietos y suaves, calientes y llenos:
Con todas las pieles se hará doña Muerte.

Todo lo piadoso, y todo lo hermoso,
Todo lo que es gordo y escaso de aliento,
La calva de Elisha o el pelo de Helena,
Son sólo accidentes para ella, la Muerte:

«A los setenta años de la fecha de hoy
Me entregará usted su pulso y aliento,
En pago de deuda» ¿Y osaréis decir
«...como perdonamos a nuestros deudores»?

Morirá Abelardo, morirá Eloísa.
El pensador santo, igual que el ladrón.
Genée, Lopujova, todos, todos esos,
Todos morirán dolorosamente.

Y el general Grant y el general Lee,
Adelina Patti, Florence Nightingale,
Cual Tiro y Antíope débiles fantasmas,
Arrastrados ya hacia los infiernos,

Nada saben, son tan sólo una nube
Que va recorriendo una mente ociosa
Preocupada sólo por nuestro destino:
Cribados al viento y desparramados,

Suavizados como arenas estúpidas
Somos más fugaces que los pensamientos.
El Emperador de Manos Doradas,
Perdido destello en vano buscado,

Es aún palabra, matiz, melodía,
La más incorpórea, la más gloriosa,
Cuando estamos muertos y nos hemos ido
Y crece la hierba ya sobre nosotros.

Rememeber, imbeciles and wits,/Sots and ascetics, fair and foul,/Young girls with little tender tits,/That DEATH is written over all,//Whorn hides that scarcely clothe the soult/They are so rotten, old and thin,/Or firm and soft and warm and full- /Fillmonger Death gets every skin.//All that is piteous, all that's fair,/All that is fat and scant of breath,/Elisha's baldness, Helen's hair,/Is but collateral for Death://«Threescore and ten years after sight/Of this pay me your pulse and breath,/Value received.» And who dare cite:/As we forgive our debtors, Death?//And Abelard and Eloise,/The holy thinker and the thief,/Genée, Lopokova, all these,/All these must die and die in grief.//And General Grant and General Lee,/Patti and Florence Nightingale,/Like Tyro and Antiope/Drift among feckless ghosts in Hell,//Know nothing, are nothing save a fume/Drifting across and idle mind/Preoccupied with this: Our doom/Is, to be sifted in the wind,//Heaped up, smoothed down like silly sands./We are less permanent than thought./The Emperor with the Golden Hands,/Glimpsed once and gone and vainly sought//Is still a word, a tint, a tone/Most insubstantial-glorious/When we ourselves are dead and gone/and the green grass growing over us.



De «Villon», parte 3.
(«El espíritu de la poesía»)

Esa estricta precisión al escribir tanta vaguedad;
Ese límite a una selva
De minucioso detalle; esa voz de cincel
Que suaviza los flancos del ruido;
Catalizador que permite a suspiro y suspiro
Correr juntos como dos gotas de azogue;
Factor que resuelve con facilidad
Las enmarañadas cifras de armonías no anotadas;
Intérprete de cosas inarticuladas;

That clear precision writing so much vagueness;/That boundary to a wilderness/Of minute detail; that chisel voice/That smoothes the flanks of noise;/Catalytic that makes whisper and whisper/Run together like two drops of quicksilver;/Factor that resolves with ease/The tangled figures of unnoted harmonies;/Interpreter of inarticulate things;

Dos cartas de Basil Bunting a Basilio Fernández

Las dos cartas que aparecen a continuación figuraban entre la correspondencia de Basilio Fernández. Los originales están escritos a máquina, en un italiano no exento de errores (su autor menciona su «scarza conscenza de la lingua italiana»). Son, por lo demás, bien expresivas de las circunstancias en que fueron escritas. Bunting recuerda su matrimonio, tras un viaje a los Estados Unidos, y un premio de 50 dólares por su poema «Villon», que recibe en 1931, y que le permitirá pagar la factura de hospital del nacimiento de su primer hijo. Lo más interesante es sin embargo la descripción precisa del ambiente de Rapallo. Por un lado, los problemas económicos, que terminarían dando al traste con su matrimonio y que le seguirían aún durante muchos años. Por otro lado, ese entusiasmo, un poco juvenil, con su propia tarea y el convencimiento que se trasluce sobre su valor[17].

Bunting no conservó, al parecer, ni las correspondientes cartas de Basilio, ni la mayor parte de su correspondencia[18].

—1—
BASIL BUNTING
via Borzoli 39
RAPALLO Italia
6 noviembre 1932

Querido Basilio Fernández:

Hace ya más de tres años que no he oído hablar de usted, y de pronto tengo aquí a un tal Juan Ramón Masoliver, joven culto y simpático, de Barcelona,

[17] *Hay en la primera carta un dato que no hemos podido aclarar sobre Basilio en una frase referida a Juan Ramón Masoliver, «chi pronuncia Sua nome come nome d'uno dei poeti spagnoli della nuova generazione». No sabemos, sin embargo, que aquel hubiera publicado ninguno de sus poemas desde 1928. Por lo demás, como ya hemos tenido ocasión de señalar, uno de los poemas que se citan en la segunda carta, «Hombre erguido» —ignoramos cuál era el otro— se publicó en* Il Mare *en marzo de 1933, con obras de Larrea y Cernuda.*

[18] *Este aspecto formaba parte de su aversión hacia la erudición profesional y, en general, el mundo académico.*

que menciona su nombre como nombre de uno de los poetas españoles de la nueva generación. Me alegro de que comience usted a ganarse un poco de fama.

Nunca he olvidado nuestras noches de Perugia, en medio del calor sofocante, con el granizado de limón y la conversación difícil en muchas lenguas mezcladas. Pero no he escrito, ni siquiera después de la revolución, porque no me fío de mi escaso conocimiento de la lengua italiana. ¡Un estilo rudo, apenas comprensible! Tampoco usted me ha escrito.

Vivo aquí desde hace tres años, salvo algunos meses que he pasado en Estados Unidos, donde me he casado con una americana del Oeste. Tenemos una hija de un año. He escrito mucho, he impreso poco, versos, y un poco de crítica, casi todo para revistas americanas. Gané un pequeño premio en Chicago. Empiezo a aparecer en antologías de vanguardia. No se puede mantener una familia así: mi suegro es un potentado, pero nunca piensa en hacer algo por la literatura en mi persona.

Estudio a los poetas persas, poderosísimos. Me parece que Omar Khayyam, muy superior a sus traducciones, tal vez sea el más grato incremento en mi biblioteca desde mi primera lectura de Dante. Y hay un épico, Firdusi, que conozco hasta ahora sólo en los trozos citados por otros, que debe ser casi casi igual a Homero.

Aquí en Rapallo hemos fundado un «Suplemento Literario», quincenal, en el periódico local. Este Suplemento se lee en toda Italia. Tiene dos secciones, una mitad italiana, redactada por Gino Saviotti, otra mitad «Asuntos Exteriores», redactada por Ezra Pound y por mí. Todo está escrito en un estilo concentrado, muy poco del gusto de los supersticiosos del pasado siglo italiano. Masoliver ha escrito un par de artículos sobre los acontecimientos literarios actuales en España, pero podemos editar también artículos con otro punto de vista. Las únicas restricciones son que sea corto, sin una palabra superflua, y que sea interesante, es decir, de actualidad, no histórico, e independiente, no copiando las ideas demasiado conocidas de los antiguos. Extensión, la que convenga al asunto. Si bastan cien palabras no hay necesidad de escribir más de cien.

¿Quiere usted colaborar? Los artículos escritos en lengua extranjera son traducidos por los redactores italianos. Se puede editar también poesía, pero poco y raramente porque no tenemos más que dos páginas. La poesía extranjera se editará en su lengua materna con una versión italiana debajo.

¿Ha llevado una vida tranquila en Gijón? ¿O se ha ido a Madrid para sentir la experiencia de la revolución? ¡Cuando me ha hablado de la caída de Primo de Rivera como inminente yo no le he creído! Aquí sol, mar, montaña. Tengo una barquita de pescador con las velas sucias y viejas. Nado, paseo, trabajo. Nada sucede. Estamos siempre en las últimas cien liras y sin



embargo uno va viviendo, se come bastante bien, se bebe el vino de montaña. Sólo resulta difícil encontrar dinero para libros y revistas, viajar imposible. Una vida un poco ociosa, pero también en ciertos momentos deliciosa. Estoy feliz.

Muchos saludos y buenos deseos.

Su amigo

(firma)

—2—

BASIL BUNTING
Corso Cristoforo Colombo 30/7
RAPALLO Italia
3 enero 1933

Querido Basilio,

Estoy avergonzado de mi silencio. Su carta con los poemas ha llegado el día en que comenzábamos el trabajo caótico de cambiar de casa; y después, de repente me he puesto un poco enfermo: una semana en cama, después diez días sin leer o escribir más de media hora al día. En total, casi un mes; tenía un montón de artículos y cartas para escribir y al final me he descuidado bastante.

Estoy contento de reanudar la amistad con usted. Pero en primer lugar debo decir algo de sus poemas. A mí me parecen hermosos, como música verbal. Más que esto no puedo decir porque no entiendo más que con mucha dificultad la lengua española. El amigo Juan Ramón Masoliver, a quien he mostrado los poemas, piensa que tiene usted una técnica maravillosa y que ciertos versos tienen un aliento plenamente clásico: dice sin embargo que el contenido es menos satisfactorio. Sobre ello no puedo yo pronunciarme. Es difícil que un joven encuentre algo muy importante que decir. Hasta los treinta años, basta sólo la voluntad de perfecionar la técnica lingüística. De todas formas Masoliver quiere editar uno de sus poemas, (el más largo, tiene él el manuscrito y he olvidado el título); y si usted consiente, lo editaremos en un número próximo del «Mare». Envío hoy tres o cuatro números.

Me gusta que usted venda cereales. Un poeta con experiencia comercial puede ser útil a la literatura en más de una forma. En un mundo obsesionado por los negocios, los negocios son una materia prima para la poesía. Creo que he extraído algunos beneficios de mis estudios juveniles sobre la circulación monetaria y las funciones de la banca. Pero me falta la experiencia práctica.

¿Vivir en el Oeste, en Colorado, en Wisconsin? ¡Nunca! Es una vida vacía como ninguna otra, vacía como la «prairie» misma, donde en trescientos

kilómetros no aparecen más que dos o tres pueblecitos. La gente de allá no tiene ni pensamientos ni emociones verdaderas, ni ambiciones. Una vida automática y triste como la del ganado. Si florecen los «gansters», es en razón directa de la paciencia ovina de 999 hombres de cada mil.

También llueve en Rapallo. El buen tiempo se mantiene durante tres meses invernales, pero de noviembre a enero y de marzo a mayo llueve a cántaros. Con todo, espero verle aquí algún día y —¿quién sabe?— tal vez yo también tenga en un futuro más o menos remoto medios para hacer un pequeño viaje a España. ¡Por lo menos hay un poema largo que saldrá dentro de poco en Chicago y que garantizará los cigarrillos durante tres meses!

¡Saludos cordiales!

(firma)

(Suplemento de mi carta)

Tarea del Mare debe ser hacer saber a los italianos que la literatura es una cosa viva, no una aburrida oración funeraria sobre el ochocientos. Pero hasta ahora ha resultado casi imposible encontrar colaboradores italianos menos imbéciles... Poesía italiana contemporánea, una basura. Aunque al menos se percibe la vida que comiena a apuntar lentamente, en (o mejor, a través de) Monotti, Bardi, Orlando. Traen un siglo de retraso, vienen estorbados con la retórica tradicional italiana, pero tienen al menos una nostalgia de la realidad. Una pena que no podamos, por razones prácticas, hacer un quincenario exclusivamente forastero. Por el contrario, dependemos del periódico local de Rapallo, que ha puesto a nuestra disposición esta página. Hay que editar siempre una novela estúpida para que los lectores habituales del «Mare» encuentren algo que leer. Hay que editar las imbecilidades de Dodsworth, las soserías de Saviotti, etc. Aún así es la revista más al día de Italia.

¡Saludos, una vez más!

Nota bibliográfica y de agradecimiento

Los datos biográficos sobre Basil recogidos en este artículo proceden de las siguientes obras: Victoria Forde: *The Poetry of Basil Bunting* (Bloodaxe, 1991); Carroll F. Terrell: «An Eccentric Profile» (incluido en C.F. Terrell ed.: *Basil Bunting: Man and Poet*, National Poetry Foundation, 1981); J.Vison, D.L.Kirkpatrick: *Contemporary Poets* (4ª ed., St. James Press, 1985). Para los comentarios sobre su obra hemos utilizado, además del libro de Victoria Forde, algunos otros trabajos contenidos en *Basil Bounting: Man and Poet*, especialmente el de E. Mottran («'An Acknowledged Land', Love and Poetry in Bunting's Sonatas») y las recopilaciones realizadas por D. Reagan y W.S. Milne de su filosofía personal y opiniones, así como la edición original de *Redimiculum Matellarum* (Milán, 1930), las ediciones inglesa (Oxford University Press,

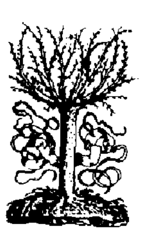


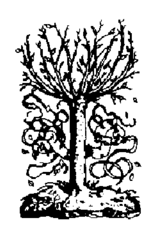
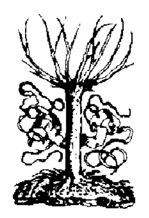
1978) y americana (Moyer Bell Ltd., 1985) de sus *Collected Poems* y la más reciente de sus *Complete Poems* (Oxford University Press, 1994). Para algunos datos sobre Ezra Pound, hemos empleado la biografía escrita por Noel Stock, en su traducción española (Ed. Alfons el Magnànim, 1989).

Los manuscritos, publicaciones y estudios relacionados con la vida y obra de Basil Bunting pueden consultarse en el Basil Bunting Poetry Archive, de la Universidad de Durham; entre sus fondos figuran copias de las cartas y manuscritos mencionados en este artículo. Queremos agradecer expresamente la colaboración de uno de sus directores, Richard Caddel; tambien la de Andrés Sánchez Robayna, que nos ha facilitado información muy útil (cfr. nota 2) acerca de las publicaciones en castellano sobre la obra de Bunting.

Los textos en inglés de los poemas se reproducen con la autorización de Oxford University Press.

Faustino Alvarez Alvarez y
Emiliano Fernández Prado



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ENERO-FEBRERO 1994

MARZO 1994

ABRIL 1994

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

DIRECTOR ADJUNTO

José M. Sánchez Ron

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33

Arbor — ciencia pensamiento y cultura



LECTURAS

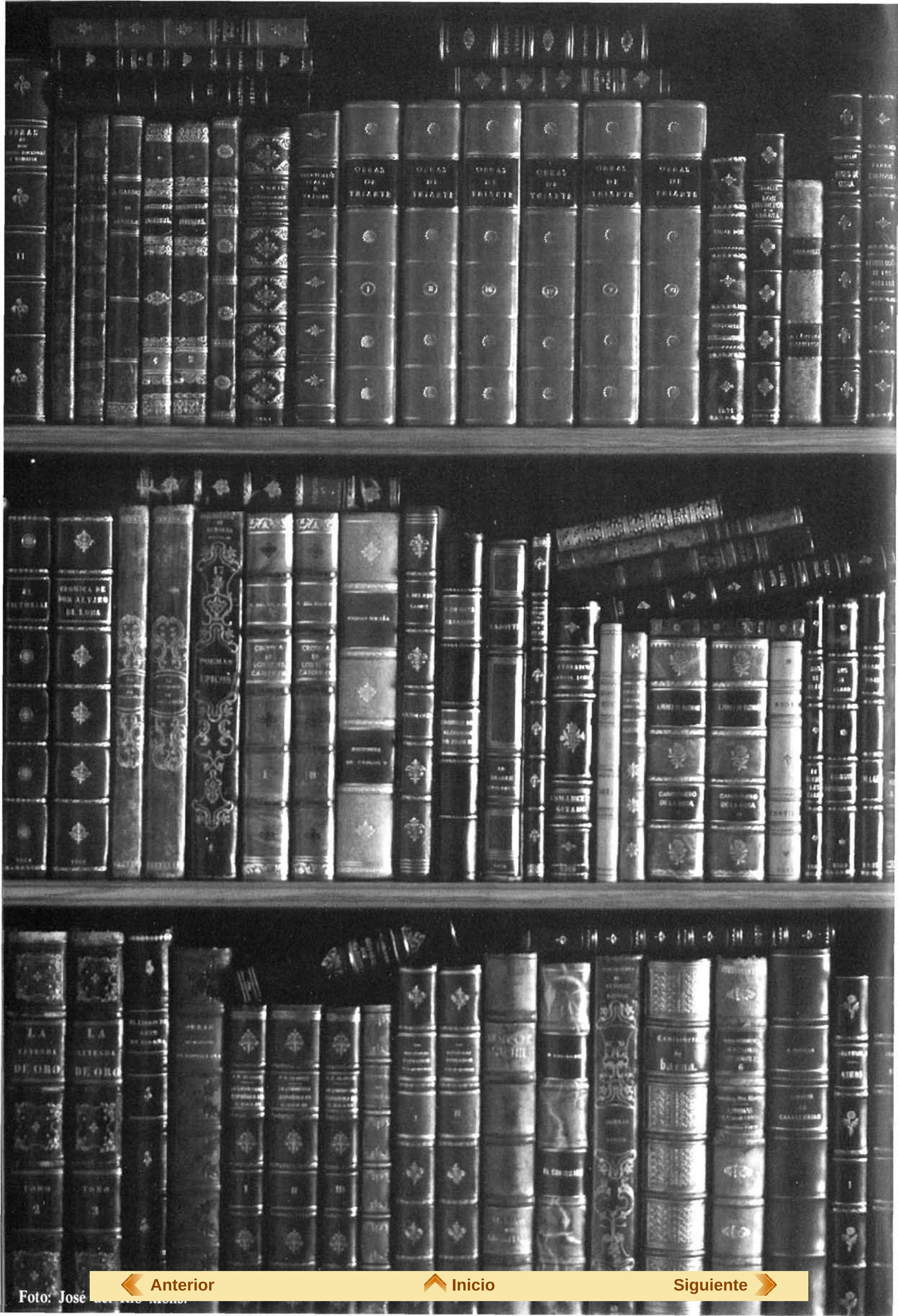


Foto: José del Río Mons.

La conquista de México, revisitada

Afortunadamente lejana la versión de la conquista de México que se nos dio hace treinta o cuarenta años, en una España de misas obligadas y de imperialismos gratuitos, según la cual nuestros esforzados antepasados acudieron al Nuevo Mundo con la cruz y con la espada en una arriesgada empresa de salvación y de dignificación de los habitantes de aquellas tierras y, también, salvando las distancias de ciertas versiones tremendistas, que acabo de escuchar hace unos meses en la ciudad de Zacatecas, según las que España únicamente llevó a las Américas violencia y enfermedad, aparte de otros desarraigos como el intento de sepultar culturas y borrar costumbres, hoy día historiadores más o menos imparciales, en la mayor parte de los casos verdaderos estudiosos del tema y neutrales con la empresa conquistadora, nos están ofreciendo una interesante y bastante correcta, tal vez incluso repleta de verismo por los datos aportados, noticia de aquella gesta. Se nos está hablando de una realidad posiblemente muy cercana a la que tuvieron ocasión de contemplar, o sufrir en muchos casos, los últimos indígenas antes de la forzosa mestización que siguió al 13 de agosto de 1521, fecha en que Tlatelolco cayó en mayos de Hernán Cortés, por cierto defendido no tan heroicamente como se rememora en la plaza de Las Tres Culturas.

Bien, en este caso nos vamos a ocupar de algunos comentarios en torno a lo que podríamos llamar un buen relato histórico, como es el que hace el historiador Hugh Thomas y que con apéndices, genealogías, documentos inéditos, ilustraciones, notas, fuentes e índices viene a ocupar casi un millar de páginas del tomo recogido con el título nada extraordinario, por cierto, de *La conquista de México*[1], y cuya portada lleva una especie de subtítulo aclaratorio, tal vez innecesario y que más bien obedece a simples motivaciones mercantiles, para conducir al lector a eso que se describe como «El derrumbamiento del gran imperio de Moctezuma, uno de los acontecimientos más espectaculares de todos los tiempos, narrado magistralmente por un historiador excepcional». Sí conviene, sin embargo, dar algunos datos del autor del libro, sobre todo para aclarar su capacidad de estudioso del tema y sus dotes de hombre capaz de afrontar un trabajo como éste. Hugh Thomas nació en Windsor en 1931, estudió en Cambridge y en la Sorbona y con un libro de gran interés aparecido en un momento crucial para la historia más reciente, 1961, tuvo un notable éxito en los ámbitos intelectuales de Occidente. Ese libro se titulaba precisamente *La guerra civil española* y era uno de los primeros estudios sobre el tema no escrito por los vencedores de la contienda, los Gironella, Pemán, etc. que tal vez con la mejor intención ofrecían una versión excesivamente triunfalista de una lucha donde quien perdió fué todo un pueblo sacrificado en aras de los intereses de unos militares y unas clases sociales que no querían perder ninguno de sus privilegios en beneficio de algo universal conocido como democracia o justicia social. Otro libro que interesa destacar de Hugh Thomas es el titulado *Goya y el 3 de mayo de 1808* que vio la luz en 1973. Debemos aclarar que actualmente es asesor del Departamento de Investigación del Partido Conservador de su país y que desde 1981 ostenta el título de Lord Thomas de Swynnerton, al ser nombrado por la Corona Británica. El trabajo que ha supuesto la elaboración de *La conquista de México* se ha llevado a cabo tras el acceso a documentos que antes habían sido practicamente obviados por otros historiadores y su versión de la intevención española en el país de los aztecas da una visión, tal vez plena de aciertos, que nos permite comprender las motivaciones de ese desmoronamiento de un imperio que parecía firmemente asentado en una economía de supervivencia y con unas tradiciones que permitían el desenvolvimiento efi-

[1] *Hugh Thomas:* La conquista de México. *Editorial Planeta, Barcelona, 1994. (Traducción de Víctor Alba y C. Boune).*

caz de una cultura que posiblemente no deseara, por entonces, ser transformada, pese a los avisos de la llegada de ciertos hombres barbados que podrían conculcar el poder del propio emperador. La ofensiva, hasta extremos inconcebiblemente brutales, de Hernán Cortés y sus hombres no tuvo otro objeto que el de transformar la historia de un pueblo hasta entonces libre y, desde luego, la capacidad de destrucción que esgrimieron sólo fue el preludio de un gran drama. Este drama consistió, como se advierte con más patetismo en otro libro del propio Hugh Thomas, titulado *Yo, Moctezuma, emperador de los aztecas*[2] en tratar de modificar no solo formas de vida sino mentalidades de todo un pueblo que gozaba de cierta prosperidad hasta que alguien lo encontró en su camino y, de una u otra manera, quiso desafiar las leyes que permitían tal estabilidad y convertirlo a una religión y a unos modos existenciales diferentes. La extrañeza de Moctezuma ante tal hecho se muestra lógicamente inquietante, pues si bien en principio creyó que los después llamados conquistadores eran una especie de dioses, mayores o menores, y como tal los recibió, incluso suponiendo a su hombre principal, Hernán Cortés, una reencarnación de Quetzalcóatl, el contraste de costumbres y los argumentos despiadados y contundentes de los recién llegados situaba a los indígenas en una indefensión no sólo física, sino, sobre todo, moral pues no parecía fácil un entendimiento pese a que mediaran insinuaciones como los interesados obsequios por ambas partes que, en el caso de los españoles trataban de obtener a cambio productos de gran valor como el oro, recompensa por un allanamiento vulgar y reiterado y, en el caso de los indígenas, por otra parte, perseguían una tregua indefinida para salvaguardar su existencia como pueblo. Hernán Cortés llevaba consigo a una intérprete llamada Malinali, mujer hermosa que conocía en parte las costumbres aztecas y que trataba de establecer el diálogo a través de un fraile llamado Aguilar y los indios que habían sido hechos prisioneros. Cortés era, pues, para Moctezuma el amo de Malinali, que los españoles ya conocían simplemente como Marina, y de ahí le quedó el apelativo de Malinche, dueño o señor de Malinali. En una de sus reflexiones el emperador azteca menciona que «Suponiendo que ese tal Malinche fuese Quetzalcóatl, podría insistir en llegar a Tenochtitlan, aplastarlo todo, tomar posesión de nuestra ciudad, matar a todos los que hubiesen hecho sacrificios humanos (y eso me incluía)»[3]. Sin llegar a ser Quetzalcóatl las intenciones de Cortés no estaban lejos de tal presentimiento. En primer lugar la suya era una empresa de conquista, a favor del Rey de España o en beneficio de sí mismo y de sus gentes. Como segunda cuestión había algo que, al menos en su fuero interno, iba a justificar todo el asalto al imperio azteca. Era la destrucción de los falsos ídolos, el desarraigo de los cultos impíos, la marginación de los sacrificios humanos y, por encima de todo eso, el logro de una conversión al cristianismo, a la religión considerada verdadera. El convencimiento que esgrimía Cortés era, ahora sí admitimos la realidad predicada por la *universitas* franquista, la conjunción de cruz y espada. Los hallazgos de sacrificios humanos entre los aztecas eran algo indudable y no sólo los vestigios encontrados en excavaciones de sus lugares rituales sino extensa documentación dan fe de ello. Al respecto es muy interesante el estudio de Yolotl González Torres titulado *El sacrificio humano entre los mexicas*[4] donde se viene a decir de una manera bastante realista que tales actitudes no sólo en México sino entre otros pueblos mesoamericanos, es algo que debería situarse en un contexto económico y social, en un marco político y religioso que tal vez sea difícil concebir para nuestras sociedades que tienen otros presupuestos culturales, igual que era difícil concebir el nacimiento de la esclavitud en la antigua Roma como un arte de dignificación de los vencidos. La justificación al mantenimiento de la esclavitud venía basada por el razonamiento de que era menos cruel someter a este tipo de atadura a los enemigos capturados en la batalla que exterminarlos como se había venido haciendo. Su exterminio a nadie beneficiaba mientras que al ser doblegados a esclavitud estaban creando una mano de obra barata y estaban posibilitando el desarrollo de una economía que, de esta manera, engendraría determinados beneficios para el conjunto

[2] *Hugh Thomas:* Yo, Moctezuma, emperador de los aztecas. *Editorial Planeta, 1995. (Traducción de C. Boune).*
[3] *Thomas, 1995, 134.*
[4] *Yolotl González Torres:* El sacrificio humano entre los mexicas. *Fondo de Cultura Económica/Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, D.F., 1985.*

del Estado. El hecho es que Cortés tenía ese doble objetivo, la conquista y la redención. Algo diferente es que ni los conquistadores se veían como rehenes de otro pueblo o de otra cultura y, sobre todo, no admitían *a priori* que la suya fuera una religión, o una manera de vida, antinatural. Moctezuma trata de aplacar a Cortés, no sólo facilitándole oro, ofreciéndole mujeres y mostrándose sumiso incluso hasta el término de consentir en un vasallaje al recién llegado y a su señor de allende los mares sino que, sobre todo, le permite que habite en sus lugares sagrados, en sus palacios y hasta que coloque sus imágenes en los lugares de culto. Parecía que a partir de aquí la obra de Cortés era algo vano, pero no es así, su ambición persigue un dominio total de la situación. El conquistador que había partido de Cuba, buscando nuevas rutas en el mar proceloso, tras las suposiciones del gobernador de la isla, Diego Velázquez, de la existencia de otras tierras de las que con frecuencia habían visto llegar indios en canoas. Hugh Thomas recuerda que «Los viajes marítimos que emprendía (Velázquez) en esos tiempos tenían por objeto conseguir esclavos para compensar la escasez de mano de obra, cuyo efecto empezaban a sufrir tanto él como los colonos de La Española»[5]. Bien, una vez en México vemos que Cortés se comporta como un verdadero adelantado, toma posesión de las tierras que encuentra en nombre de la Corona pero en beneficio propio y no permite que nadie más que sus allegados se enriquezcan con la aventura. Se cuenta que incluso los hombres a sus órdenes se sienten descontentos con frecuencia e intentan aprovechar la mínima oportunidad para aprovisionarse de oro o de alimentos, lo cual es castigado severamente por los jefes. Está naciendo así una situación de privilegios y elitismo que se enfrenta a la progresiva destrucción del imperio azteca donde, además del uso de armamento desconocido entre los indios, aparecen las estrategias ya ensayadas por los ejércitos españoles en sus campañas por media Europa frente a la improvisación de los indígenas en una mínima defensa de su territorio. Además el propio emperador, que llega a confiar en Cortés y de quien podríamos decir en lenguaje moderno que padece una especie de síndrome de Estocolmo por suponer incluso alguna bondad en los recién llegados, es secuestrado realmente por el conquistador victorioso y esforzado. Para ello Cortés se vale de alianzas con pueblos tradicionalmente enemigos de los aztecas y aprovecha las simples mayorías numéricas de sus hombres para presentar batallas que fácilmente pueden darle ventaja en su penetración por el territorio. A ello se une la imposición de condiciones cada vez más férreas hasta llegar a conseguir, por ejemplo, algo tan insospechado como es la conversión al cristianismo de Moctezuma, ya obligado por su propio temor a Malinche y tal vez como remedio a una catástrofe que veía difícil detener. En estos momentos ya existen críticos a su alrededor, personajes como el joven Cuauhtémoc, que fue octavo emperador tras el breve reinado de Cuitláhuac muerto de viruelas, y que tras cuatro años de prisión fué ahorcado por orden de Cortés en 1525. Estas críticas no son más que el resultado de su debilidad guerrera por una parte y de su aceptación de una situación de sometimiento por otra. Mientras tanto Cortés prosigue su avance en todos los frentes, eliminando a quienes pretenden hacerle sombra o manteniendo cerca a sus colaboradores de siempre, como su paisano de Medellín. Gonzalo de Sandoval, y en pugna permanente con Velázquez u otros personajes como Narváez que incluso pretenden llegar a algún tipo de acuerdo con Moctezuma en una estrategia envolvente que facilitaría al navegante posiciones de privilegio en la conquista. Sin embargo, Cortés y sus amigos, mejores conocedores del terreno y de la situación de los indios, les toman la delantera y vencen a sus enemigos, lo que les permitirá tomarse en serio el desbaratamiento del imperio de Moctezuma que, por entonces y aprovechando las rencillas de los españoles, habían dejado de suministrar alimentos a la tropa y volviendo a sus antiguas costumbres. «Alvarado, muy nervioso, —recuerda Thomas— encontró luego unas mujeres dando los últimos toques a una imagen de Huitzilopochtli, en el estilo habitual para esta clase de ceremonias: un armazón de palos de "mízquitl", relleno de una masa de semillas de chicalote amaranto "llamado tzaolli", "fecha de masa e sangre e muchas maromas e aparejos para lo subir en alto", esta sangre érala de cautivos recien sacrificados»[6]. Tal vez estos hechos y no menos el permanente deseo de aumentar riquezas y poder animan a Cortés a incremen-

[5] *Thomas, 1994, 115.*

tar sus actos de guerra, mientras propone a los mexicas una paz que solo a él puede beneficiar. Entretanto una piedra ha golpeado a Moctezuma, quien se niega posteriormente a ser curado y los mexicanos nombran un sucesor. Se suceden las crueldades, incendios, ejecuciones masivas, destrucción de todo tipo. Alvarado, el jefe cercano a Cortés, había causado una gran matanza, el emperador no se sentía capaz de seguir sufriendo por su pueblo y todo ello se confabulaba para una derrota previsible y total. De poco sirve a partir de entonces la resistencia encabezada por Cuaultémoc o determinadas batallas en que son vencidos los españoles. La realidad es que sus alianzas con toltecas, tlaxcaltecas y otros pueblos que en algún momento habían sido vasallos o amigos de los aztecas, facilitó la entrada de Cortés en Tenochtitlan. Ni la llamada «noche triste», ni los problemas personales del caudillo, con la sospecha de su participación en la muerte de su esposa y otras cuestiones que más tarde serían aireadas por sus enemigos, le impidieron proseguir su labor, incluso apoyando incursiones hacia Michoacán o favoreciendo el establecimiento de colonias en el sur. Todo ello era parte de su plan articular para someter un imperio que había tenido fama de despótico entre sus vecinos. En la *Breve historia de España* de García de Cortázar y González Vesga se dice al respecto: «Hernán Cortés sale de Cuba, asalta el continente y sojuzga el Imperio azteca con la ayuda de los pueblos sometidos a la sangrienta Tecnochtitlán»[7]. Espléndido y breve resumen de la trayectoria del caudillo extremeño que, además, fue a revolucionar incluso el raciocinio de los indígenas. Refiriéndose a los tabascos y a la impresión que les causó la llegada de las gentes de Castilla, Thomas refiere lo siguiente: «Pensaban que los caballos eran como los modelos de ciervos que hacían con las semillas de amaranto, con colas y crines, durante la fiesta de Cuingo. Supusieron, durante un tiempo, que los caballos tenían el uso de la palabra, puesto que los castellanos les hablaban»[8]. El hecho es que tal conmoción trastocó toda una civilización de cierto interés pues los aztecas, que habían construido su capital sobre un islote rodeado por las aguas del lago Texcoco donde su dios Huitzilopochtli había dejado el signo del águila que devora a una serpiente, habían logrado una arquitectura propia de singulares características y un sistema de cultivos llamados chinangas, huertos flotantes, con notable producción agrícola que era transportada por un sistema de canales y lagos hasta los centros comerciales. Las sucesivas acometidas de Cortés y sus hombres supuso una casi total destrucción de la capital y de los núcleos poblados, además de sus monumentos civiles y del arrasamiento un tanto despiadado de sus lugares de culto. Una vez logrado su objetivo, es decir el sometimiento de Tecnochtitlan, Cortés se impuso la tarea de edificar una nueva ciudad a la que fue dotando de características diferentes a las primitivas. Por ejemplo: sobre las ruinas del mayor templo azteca intentó construir la catedral y con la base que pervivió del palacio de Moctezuma nació un palacio que sería ocupado por los virreyes, máxima autoridad del territorio sometido. El tiempo y las sucesivas transformaciones del terreno han ido creando cierta unificación entre el mundo antiguo y el de la conquista, y así tenemos que las ruinas del Templo Mayor de repente aparecen junto a la Catedral y que la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco cuenta con tres edificaciones que dan testimonio de los avatares históricos de un pueblo en permanente evolución. Evolución que también apareció en la conducta del propio Cortés. De los hábitos guerreros primitivos, y una vez consolidada su labor, por sí mismos o por la influencia de los hombres piadosos que le acompañaban, el caudillo trató de actuar de manera moderada tal vez para lograr la conversión de los sometidos y para lograr su adaptación a las formas de vida que se deseaban implantar. Frailes como Olmos, Motolinía, Bernardino de Sahagún y Diego Durán colaboraron a esta dulcificación de las actuaciones de los castellanos y otros frailes como Olmedo o los franciscanos Pedro de Gante o Juan de Zumárraga defendieron la conducta de Cortés cuando ésta fue puesta en tela de juicio ante Carlos I, lo cual supone un reconocimiento de otras virtudes que las puramente militares y que su obsesión para encontrar oro o arrebatar tierras. Además labores como la de Pedro Mártir de Anghiera y de Bartolomé de las Casas crearon un fondo de humanización de la conquista que

[6] *Thomas, 1994, 428.*
[7] *Fernando García de Cortázar y José Manuel González Vesga:* Breve historia de España, *Alianza editorial, Madrid, 1993, 265.*
[8] *Thomas, 1994, 612.*

los guerreros, sólo con la espada, no se habían detenido a considerar y que elementos inquisitoriales, con la cruz, habían olvidado de imprimir en los nuevos sometidos. Nos queda de este espléndido libro, finalmente, un delicado perfil histórico donde la imparcialidad y la acumulación de datos de unos momentos tan difíciles como distorsionados por diversos intereses nos permiten un conocimiento novedoso de tan importante gesta. El hecho es que la aventura de Cortés posibilitó la unión de pueblos y problemas en esa unidad que hoy se llama México, tributaria de su propio destino y, superado ese «Siglo de caudillos» de que habla Enrique Krauze[9], está creando estamentos de alto valor intelectual y científico. Olvidar las viejas rencillas para construir el futuro es el objeto prioritario de los propios mexicanos, soberanos en sus decisiones, pese a haber sido un pueblo al que todas las ingerencias se le han añadido, desde las francesas, cuando el pirata Jean Fleury atacó la flota que traía oro y otras riquezas a España y el rey Francisco I se quejaba de la no participación de Francia en el reparto o división del mundo, hasta la penetración norteamericana de siempre. La conquista, además tuvo un coste excesivo en vidas humanas. Recuerda Hugh Thomas que después de leer las obras de Bartolomé de las Casas «el mundo se quedó con la impresión de que los conquistadores asesinaron directamente a tres millones de personas en La Española, y apenas menos en otras islas»[10]. Si esto fuera así, una situación de enfrentamiento permanente como la que tuvo lugar con los aztecas y otros pueblos mexicanos habría alcanzado cifras escalofriantes, aunque el propio Thomas aclara que no tanto fue la guerra la causante de tal exterminio sino, sobre todo, las enfermedades importadas de Europa que hicieron fácil presa en unos hombres y mujeres no inmunizados ante los virus e infecciones que aparecieron de pronto a su alrededor. Parece, de todas formas, un precio demasiado alto el que los pueblos pacíficos e indefensos tuvieron que pagar para ser modernizados o incluidos en una diferente civilización. De cualquier manera los métodos audaces de Cortés y su penetración en aquel mundo tuvieron un reconocimiento oficial por el rey para quien consiguió tierras y riquezas. La cantidad de hombres que la historia ha reconocido a los aventureros anónimos que forjaron aquella gesta han de permanecer al lado del propio Cortés, y de ello se preocupa el historiador Hugh Thomas al dar una extensa descripción de biografías y conductas. De cualquier manera la transformación había sido intensa y la imposición de las nuevas formas, taxativa: «Después de la conquista, se colocó en lo alto de la gran pirámide de Cholula una imagen de la sevillana Virgen de los Remedios, con su sonrisa sienesa y su capa dorada. Con sus ciento veinte escalones, era la pirámide mayor del mundo»[11]. Carlos I de España y V de Alemania, nombraría a Hernán Cortés Marqués del Valle de Oaxaca y, además, «le concedió la doceava parte de los beneficios de todas sus conquistas y aceptó que tuviera una encomienda de veintitrés mil vasallos, con lo que le convirtó en uno de los hombres más ricos del imperio español»[12]. Mientras tanto el desmembramiento de aquel mundo azteca había propiciado una nueva nobleza, la cual se habría integrado y mezclado, incluso físicamente a través de alianzas y matrimonios, con los propios capitanes que habían llevado a cabo la conquista. De esta manera el mestizaje comenzaba con los antiguos y los nuevos dirigentes y llegaba al pueblo llano en un gratuito igualitarismo histórico, lo cual contradice determinadas afirmaciones actuales según las cuales la fusión entre indígenas y españoles se habría hecho únicamente a través de matrimonios obligados con las mujeres sometidas, violación de los jóvenes indios por los guerreros y otros atropellos semejantes, puesto que, se proclama, las féminas españolas eran protegidas celosamente por los castellanos y era castigado bárbaramente cualquier indio que osara acercarse a una de ellas o mantener cualquier tipo de relación, incluso con el consentimiento femenino. Hugh Thomas termina su obra recordando que «una sociedad nueva y con el tiempo extraordinaria, poseedora de su propia magia, se alzó de las cenizas del viejo Tenochtitlan»[13]. Unos siglos después, y tras su independencia nacional, según recuerda Enrique Krauze en su libro anteriormente citado, México nacía a un futuro de complicada polí-

[9] *Enrique Krauze:* Siglo de caudillos. *Editorial Tusquets, Barcelona, 1994.*
[10] *Thomas, 1994, 98.*
[11] *Thomas, 1994. 645.*
[12] *Thomas, 1994, 655.*
[13] *Thomas, 1994, 660.*

tica y de difícil convivencia, donde los privilegios se siguen manteniendo en unos pocos en detrimento de los más. Sus caudillos, desde entonces, han tratado de modelar esa nueva raza firme y decidida para situar al país en un siglo XX convulso y angustiado. Los problemas, por ahora, no terminan con la insurrección de Chiapas, basada en una inveterada injusticia social, o en la permanente devaluación del peso frente a la moneda del poderoso vecino del norte, con el que ha firmado un tratado económico de dudosa viabilidad a medio plazo o con el asesinato, en la problemática frontera, de Colosio, el candidato oficial de un partido demasiado desprestigiado que, sin embargo, parecía con ánimos y fuerza suficiente para modificar la estructura interna del PRI, frente al acoso de los otros dos partidos en ascenso, PAN y PRD, y llegar a cambiar incluso los esquemas de conducta de amplios sectores de las capas más favorecidas del país donde, todavía hoy, la corrupción y los intereses creados siguen manteniendo a grandes sectores en una miseria tercermundista que sólo puede comprenderse cuando se vive cerca y no, simplemente, cuando se tiene noticia de ella por los periódicos.

Manuel Quiroga Clérigo

Claroscuros de Jacques Lacan

De algún modo, este libro de Elisabeth Roudinesco (*Jacques Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento,* traducción de Tomás Segovia, Anagrama, Barcelona, 1995, 812 páginas) es la tercera sección de *La batalla de los cien años*, una historia del psicoanálisis en Francia, cuyos dos volúmenes anteriores datan de 1982 y 1986, en sus ediciones originales. Los cien años son los que van desde el encuentro del joven Freud con su profesor Charcot, en el parisino hospital de la Salpetrière (1885) hasta la consolidación de una suerte de freudismo a la francesa, en 1985. En el medio, la figura de Lacan es decisiva para este afrancesamiento de psicoanálisis. Más aún: si se lo quiere evaluar, hay que considerarlo a partir de su muerte, en 1981, en pleno proceso de peloteras sectarias intralacanianas, que el fundador intentó resolver disolviendo su escuela en 1980 y, si se permite la «interpretación», dejándose morir de cáncer cuando ya los problemas cardiacos y circulatorios habían minado buena parte de su lucidez mental.

La batalla a la que alude Roudinesco es, precisamente, la lucha por tener un psicoanálisis a la francesa, ante el hecho sangrante de que Freud, habiendo pasado por París, no hubiese sido incorporado a la panoplia de estrellas culturales y nacionales. Que Freud escapara al galicismo, resultó imperdonable. Tocaría a Lacan realizar el esfuerzo más visible para reparar el daño.

El trabajo de Roudinesco es titánico por sus alcances, de una probidad documental ejemplar y, si se obvian las discusiones entre sectas, ameno como lectura narrativa. Está montado sobre una sólida formación en cuanto a historia de las ideas y, por ello, en cada caso, se puede contextualizar cada tendencia o grupo psicoanalítico, de modo que la historia de esta disciplina se convierte en una de las posibles historias de las mentalidades en Francia, desde la Tercera República hasta nuestros días. En el apartado de Lacan, se suma a lo anterior la referencia directa, a través de entrevistas con pacientes, discípulos, amigos, enemigos, devotos y fóbicos del biografiado, chismes y trascendidos, escenas presenciadas e impresiones personales. Dentro de cierto tiempo, la muerte habrá tornado imposible la redacción de este libro. Tal vez, la exhumación de documentos mejore la posibilidad de la pesquisa, pero el tiempo, según sabemos, anula toda probable *biografía caliente* como la de Roudinesco.

Se me ocurre que el eje montado por Roudinesco para contar y explicar a Lacan es su catolicismo. Criado en un medio católico sofocante (un hermano suyo se hizo cura), su aristocrática erudición le permitió zafarse de aquella rigidez, lográndose instalar, en su primera juventud, en un espacio intermedio entre la literatura y la medicina, mientras Nietzsche lo ayudaba a resolver su identidad religiosa a la manera del admirado Charles Maurras: la tradición francesa fuerte de un catolicismo no cristiano. La vanguardia y el surrealismo preludian su interés por Freud y le valen para evitar un enfoque tópico y medicalizado del psicoanálisis.

Lacan se define como católico, a veces de manera expresa (carta al hermano, 1953, intentos de explicar la catolicidad de su psicoanálisis al papa Pío XII, el mismo que fascinó al joven Althusser) pero, mayormente, por su apelación constante a una otordoxia. Su noción (que comparte con el católico comunista Althusser) de un sujeto descentrado y una estructura como causalidad ausente, inclina el sentido en favor del sistema, según preconiza Foucault, otro *clerc*, un sistema que, en cada época, obedece a un vocablo dominante, la *episteme:* una sola voz de mando, sin contradictor ni dialéctica. «Soy donde no pienso, pienso donde no soy» apostillará Lacan, señalando que su ser le viene del pensamiento exterior al sujeto, es decir de la institución. De nuevo, la lógica de la ortodoxia: hay un lugar donde todo ya ha sido pensado.

«El significante es eso o ese *(ce)* que representa al sujeto ante otro significante». Este emblema lacaniano, tantas veces repetido como orientador de cualquier investigación acerca del lugar y la calidad del sujeto, aparte de ser una tautología (el significante aparece como sujeto y predicado) conserva en la ambigüedad la naturaleza del sujeto: ¿es el Sujeto, el modelo trascendental de todos los sujetos particulares, o el sujeto preciso y concreto que se postula en ese momento, en el decir? Lo que Lacan denomina «sujeto del inconsciente» ¿es el que aparece en el lenguaje, en el entramado de los signos que remiten a otros signos (el sujeto de la semiología, tal como lo diseñaron Peirce, Morris, etc)? ¿O es un sujeto previo, que envía al significante como representación ante otro significante, que a su vez representa a otro sujeto, y así hasta el infinito?

Quien habla, para el lacanismo, no es alguien concreto, sino una abstracción que se concreta en el decir: *ça parle.* El lenguaje se habla a sí mismo y el significante funge de principio activo. Pero ¿qué ocurre si desaparece la especie animal humana, única dotada de significantes? ¿Seguirán flotando los significantes en una suerte de era terciaria del signo, como el Logos o, tal vez, el Espíritu Santo? Quizá todo se pueda entender aceptando que el inconsciente, el inaccesible inconsciente, está estructurado como un lenguaje, pero ¿quién accede a lo inaccesible? Por otra parte, si el inconsciente es atemporal y produce un efecto de eternidad ¿cómo puede tener una estructura de lenguaje, necesariamente sucesiva y, por ello, temporal? El lenguaje es la condición del inconsciente porque, precisamente, sólo podemos trabajar con lo efable suyo pero, efectivamente, lo efable es efecto de lo inefable: si el signo pudiera coincidir perfectamente con su objeto, desaparecería.

La solución ortodoxa y eclesial a este desfase entre lo que se dice y lo que es indecible, ha sido autorizar la palabra por medio del teólogo y del sacerdote. Quien es capaz de organizar un aparato donde se instalen estos personajes y se cumplan estas tareas, adquiere el estatuto de Fundador, y éste es el que mejor conviene a Lacan, triunfante en la batalla centenaria contra el otro Fundador, el fugitivo y vienés.

En 1964, Lacan funda su escuela, una comunidad para «preservar lo esencial del psicoanálisis: un objeto absoluto. Este objeto es la realidad del deseo. Se trata de darle un estatuto científico». Dar estatuto científico a un objeto absoluto, que puede constituirse por sí mismo, prescindiendo de relaciones con otros objetos, es la tarea de la teología. En efecto, el Otro mayúsculo que postula Lacan, ligado a la libertad (absoluta) del deseo y al impulso de muerte, es lo más parecido a Dios que se pueda pedir. Este Otro mayúsculo habla, a través de su Vicario, de las vanidades humanas: Lacan desplegará un elegante nihilismo, sosteniendo que no existe el diálogo, ni la relación sexual (al menos, entre varón y mujer), ni la mujer, ni la Mujer. Todo plexo significante es monológico y un lenguaje sólo puede imponerse a otro, por razones jerárquicas. Porque si ello habla, yo fundo. Todo revolucionario aspira a tener un *maître* (un maestro, un amo): la revolución lacaniana

instala esta maestría, este dominio. De ahí las constantes escisiones (a partir de 1968) que genera su Iglesia, como la otra Iglesia.

Algunos rasgos anecdóticos confirman la catolicidad de Lacan: su teatralidad (no hay más que verlo en sus fotografías, desde la adolescencia), su gusto por el atuendo y el disfraz, su amor al entorno suntuoso (colecciones de arte, clientela pudiente). Mundano y chismoso, como buen *clerc* francés, en el chisme advierte la versión moderna del mito y una información que se transmite como en un confesionario. La mayor parte de sus textos no los ha escrito él, sino que son transcripciones de sus seminarios: lo que se dice que dijo Lacan.

Todo sacerdote desprecia la política, y así Lacan. Si bien su vida fue burguesa, aunque teñida de extravagancia, y sus contactos surrealistas pudieron impregnarlo de izquierdismo, Lacan prefirió quedarse con el ejemplo eclesial y papal de André Breton. La política lo mantuvo indiferente. Despreció, durante la guerra, a los colaboracionistas, lo mismo que se horrorizó ante el irresponsable culto del heroísmo y el sacrificio, demostrado por los resistentes. Es probable que simpatizara con los socialistas, pero nunca acudió a votar. En definitiva, las distintas formas políticas de la sociedad son, para él, variaciones caleidoscópicas del mismo tema: la democracia es el grupo sin jefe y el autoritarismo es el jefe sin grupo. Si la imagen paterna se debilita, surge el fascismo, con su líder caricaturesco que hace triunfar a la pulsión de muerte.

La concepción lacaniana de la sociedad es más orgánica que mecánica y, por ello (no olvidemos su juventud maurrasiana) más inclinada a una imagen integrada y jerárquica de lo social, que no a otra, liberal y contractual. Lacan es *holista*, si se quiere: la sociedad es una trama de familias y no de individuos, y el individuo no es referencia de sí mismo, no se pertenece, sino que pertenece a la sociedad, a través de una familia sometida a la autoridad paterna, que lo liga a la ley y, por ello, a la libertad.

Católico significa universal y las ideas de Lacan practican esa especie de catolicidad que es el eclecticismo. Todo lo que ha categorizado es rebautizo de hallazgos ajenos, una suerte de traducción al francés (previamente lacanizado) de una plural herencia de investigaciones psicológicas y filosóficas. Roudinesco así parece demostrarlo, a saber: la mediación cuerpo/alma a través de la traducción (la autoconsciencia de Hegel, síntoma de lo espiritual) viene de Spinoza; el estadio del espejo, elaborado a partir de 1936, de Wallon, Kojève y Koyré; el deseo insaciable que no desea objetos sino a otro deseo tan insaciable (y, por tanto: infinito) como él, es hegeliano; también es hegeliana la noción de que la relación entre el deseo y el mundo es de transformación (negativa) por medio de vínculos sociales (trabajo); la negatividad hegeliana se eclectiza con el nihilismo de Maurras, una afirmación negativa y terrorista del mundo que transforma el cogito cartesiano (dudo, pienso, existo) en *yo deseo;* de Melanie Klein proviene la noción de que el yo se obtiene del ello a través de las imágenes proporcionadas por los demás (el yo como espejo o lugar imaginario de autoconocimiento); la diferencia entre el *moi* (lugar imaginario de todas las resistencias) y el *je* (posición de realidad del sujeto) se corresponde con la diferencia kantiana entre sujeto trascendental y sujeto empírico; del encuentro con Lévi-Strauss surge la incorporación del mito como la objetivación de una función simbólica inconsciente, común a todos los sujetos (algo así como el arquetipo de Jung) y que sirve para organizar las sociedades; a esta figura del sujeto como estructurado por un orden simbólico se añade la irremediable separación entre el sujeto y el origen (Heidegger), noción, si se quiere, común a todas las religiones: el hombre ha perdido la unidad originaria que nunca experimentó, y la ha transformado en nostalgia de lo perfecto, atributo divino: el neurótico objetiva su mito personal y la suma de estas mitologías es la historia de la cultura; de Hegel es la definición lacaniana de la libertad: la consciencia de no ser libre, de estar determinado por el inconsciente (lo que Hegel llamaba astucia de la historia); la forclusión es un término jurídico llevado a la psicología por Pichon, que lo aplica a la denegación *(Verneinung)* freudiana, en tanto Lacan lo hace con el rechazo *(Verwerfung);* por fin, el cudrípodo proviene de Guilbaud.

La relación privilegiada de fuentes es la mantenida con Heidegger. Sabemos que, con gran asombro por parte de éste, Francia recapturó un par de veces la filosofía heideggeriana, convirtiéndola en existencialismo

(Levinas, Sartre) y en desconstruccionismo (Derrida, Foucault). El psicoanalista lacaniano, practicón de la función simbólica y sujeto depositario de un saber supuesto, es ese demiurgo heideggeriano que lleva el saber del ser sin osar explicitarlo, para evitar, justamente, subjetivizarse. Hay que dejar hablar al logos, ceder la iniciativa a las palabras, para advertir cómo se constituye el orden simbólico (cf la poética simbolista: Mallarmé, Valéry). Un habla que habla en lugar del hombre y a la que debe escucharse para restituirse su mítico sentido extraviado en la historia, también es una iniciativa heideggeriana. Lacan consideraba a Heidegger como el fundador de su propio decir, y atribuía a las palabras del maestro una «significancia soberana». Pero, así como Freud evitó leer su tesis, Heidegger lo hizo con sus *Escrits*, prosa barroca (miren quién habla) que más parecía merecer la lectura de un psiquiatra.

Todo esto pertenece a la historia del heideggerismo. En efecto, la forclusión equivale al olvido del ser, en tanto significante primordial exterior a la simbólica del sujeto, que cuando afecta al nombre del padre, origina la psicosis, en especial la paranoica. Si el significante original perdido (y, con él, un sujeto originario también anulado) se buscan por el mundo y se hallan equivocadamente en una serie de objetos, el orden simbólico funciona y aparece ese animal neurótico llamado hombre. En caso contrario, cuando no se logra construir esa cadena de objetos a partir del padre que nombra al hijo, revela su nombre y establece el tabú del incesto, el sujeto mismo se psicotiza y desaparece en lo que clásicamente se llama la locura. En la segunda manera de Heidegger, el nombre del padre, forcluido por él en el anonimato del ser, se recupera en Hitler y el objeto original perdido, es el *Grund* o fundamento de la raza germánica. Pero, bueno, tampoco es cuestión de copiar todos los gestos resolutorios del profesor (el que profiere y profesa): algunos, es preferible dejarlos, borrosos, en la Selva Negra.

Para localizar fuentes hay que elegir maestros y para ello, hace falta dotarse de una función paterna fuerte. Al revés del tópico, hay que concluir que la imitación de los modelos es una tarea creativa. Así, Lacan, por epigónico y rehogado que parezca, ha engendrado a sus padres y rechazado a la mayor parte de sus profesores. Por ejemplo, sus instructores de psicología (Dumas, Claude, Clerambault) inciden poco en él y, en cambio, le importa mucho Henri Delacroix, que fue también profesor de Sartre, en su libro sobre las afasias, basado en las categorías lingüísticas de Saussure. También, un texto de Salvador Dalí sobre la paranoia (1930). El encuentro con el freudismo sólo data de 1936. Sus análisis son relativamente tardíos y toman como escuchas a dos personajes que no hablan francés como lengua materna: Rudolph Loewenstein (que lo considera inanalizable, 1932/8) y Georges Bernier. De todo ello se deriva que sus primeros escritos hayan sido comentados y elogiados (concretamente, me refiero a su tesis sobre un caso de paranoia) en medios literarios más que entre colegas: Paul Nizan, Dalí, Jean Bernier y René Crevel se ocupan de Lacan como de un escritor en agraz.

De los aspectos anecdóticos del biografiado, lo mejor del libro de Roudinesco es el relato de su vida amorosa y familiar. Lacan siempre tuvo una esposa y varias amantes, como para seguir con otro clásico paradigma católico. A su vez, en sus relaciones más personalizadas, siempre halla Roudinesco un elemento intersexual o triangular, que viene a ser lo mismo. Por ejemplo: mantiene vínculos con dos mujeres, Olesia Sienckiewicz (la mujer de Drieu la Rochelle, a la cual se liga en un triángulo) y Marie Thérèse Bergerot. A la primera la trata en masculino y a la segunda, en femenino. O sea: se pasa de un triángulo a otro, en el cual hay dos vértices viriles y uno, mujeril. Luego, al casarse, lo hace con Marie Louise Blondin, hermana de un amigo íntimo que no tendrá hijos y se hará cargo de los hijos de Lacan-Blondin. Este cuñado, tío-padre de sus hijos de primer lecho, se llama Sylvain y la segunda mujer de Lacan se llama Sylvie (Bataille por su matrimonio con Georges Bataille, Maklès de soltera). La hija que tendrá con ella, Judith, por razones legales, llevará el apellido Bataille, diseñando otro triángulo. El punto de sutura es Nietzsche, cuya versión Bataille sigue Lacan muy de cerca. Nietzsche, vértice del triángulo con Lou Salomé y su marido Andreas. Etc. Siempre el triángulo simboliza la perfección perseguida en una relación amorosa y uno de sus vértices indica las alturas.

De estos embrollos (tan lacanianos, tan borromeos) surgen embrollados y deslizantes vínculos con los hijos. Los tres del primer matrimonio quedan en manos de su primera mujer y su cuñado, y Lacan apenas les presta

atención. Judith Bataille vive con su madre en una casa próxima pero separada de la que ocupa Lacan y, para compensar el ateísmo de su apellido, es enviada a un colegio católico. Se casará con Alain Miller, discípulo de su padre (cuyo nombre está forcluido en ella, como vemos) que intentará instituirse como único regente legitimado de la disuelta escuela lacaniana.

Roudinesco observa, a través de un cuantioso material casuístico, cómo Lacan transfiere a sus pacientes sus relaciones de padre sustituido, excluido o *forclos/forclu* de sus hijos. En efecto, hay casos en que el cuidado del psicoanalista es extremo, el paciente recibe una transferencia de amor paterno y llega a resultados de evidente eficacia. En otros, en cambio, Lacan es capaz de despachar una sesión en pocos minutos, con breves ensalmos, mientras se cambia de ropa o recibe al peluquero o a la manicura. Tal tejido de buscas y desencuentros afectivos remite a la fórmula lacaniana del amor, copiada de Marcel Proust (¿de quién, si no, habría de copiarse?): amar es dar lo que no se tiene a alguien que no lo quiere. Llevado a la transferencia psicoanalítica, este amor se vuelve artificio y logra dirigirse a un objeto inconsciente no buscado: es una tarea de *inventio*. Para ilustrarlo, Lacan evoca una escena del banquete platónico, en la que Alcibíades cree amar a Sócrates y descubre que ama a Agatón. Habría que ver por qué, en este paradigma, Lacan reúne a tres varones. Porque, finalmente, la cadena significante carece de fin.

Toda biografía es, en principio, infinita. Para un psicoanalista, dos veces infinita. La infinitud proviene de que la vida de un hombre es la vida de todos los hombres y no puede contarse una sin las otras, ítem más la del biógrafo, que sigue viviendo mientras escribe. Pero hay cortes en la cadena significante, cuando el tratamiento analítico termina, en una suerte de silencio elocuente que se da, a la vez, en el analista y en el analizando. Y así debió ocurrir a Roudinesco con su libro sobre Lacan, personaje que la fascina y le provoca comparables y compatibles dosis de atracción y rechazo. Exactamente, lo que hace falta para afrontar una biografía. Si no, sale una hagiografía o una soflama.

Lacan puede cuestionarse en cuanto a la manipulación de sus fuentes, sus abusos de jerga, su teatralidad, su sentido de la secta y el negocio. Pero no cabe duda acerca de que existió y existe porque responde a una demanda: los hombres demandamos instituciones, iglesias, fundamentos/fundadores, bálsamos contra la ansiedad de no saber y no poder ignorar, exorcismos contra el origen y el fin. Sacerdocios, en una palabra.

Mucho de sacerdotal hay en Lacan y mucho de eclesial en el lacanismo como, en general, en el psicoanálisis organizado. Pero, tras la lectura de Roudinesco, tengo para mí que Lacan quería ser inmortalizado más como héroe que como sacerdote, porque un héroe, para él, es quien puede ser traicionado impunemente. La impunidad proviene de que, por encima del héroe, no hay ley, ni para él ni para sus traidores. Él es quien impone la ley y, como en su caso, a veces, se confunde con la ley, la oculta o se la lleva a la tumba, junto con los restos de su escuela, de su iglesia. Y así suscita la admiración que los siglos tributan a los transgresores impunes, tan impunes como los infieles a la ley.

Blas Matamoro

Furet: los anacronismos del siglo

A comienzos del Novecientos, algunos sociólogos como Wilfredo Pareto y Gaetano Mosca empezaron a advertir que las sociedades «modernas» estaban dejan-

do de ser sociedades de clases para convertirse en eso que, más tarde, se llamará «sociedad de masas» (especialmente en los textos de Paul Lazarsfeld, Herbert Blumer y Daniel Bell). En un mundo con cada vez más medios de comunicación y transporte, hay mayor número de vínculos de interdependencia entre los sujetos pero, al tiempo, mayor extrañeza mutua. Aparece la muchedumbre solitaria. Las antiguas relaciones de grupo y clase decaen y se deshacen, cayendo, al tiempo, los valores de unificación. Frente a esta multitud, la influencia de los juicios y gustos antes administrados por las minorías cultas, pierden eficacia. La ética y las costumbres fluyen como fluyen los individuos, más móviles, de un nivel social a otro. El interés por el ascenso se torna dominante y obliga a cada quien a asumir situaciones novedosas y variables, y no ya una identidad de clase.

La necesidad de nuevas creencias desplaza a las antiguas construcciones ideológicas hacia la figura de los líderes carismáticos y mesiánicos, que planean sobre la masa, conjunto heterogéneo e indiferenciado que nada tiene que ver con el perfil igualitario y distintivo de las señas clasistas. La masa, al contrario, no tiene tradiciones, acervo ni costumbres, reglas ni ritos heredados, organización ni funciones. Para formar parte de ella no se exige competencia ni excelencia, sino eficacia. La estructura dominante es mecánica y en su cúspide se instala el nuevo poder de la burocracia técnica. Uniforme pero no integrada, la masa es, en términos clásicos, un conglomerado social.

Por paradoja, los dos grandes movimientos que se originan en el siglo XX y que intentan responder a esta nueva situación, el comunismo y el fascismo, se reclaman de dos distinciones clásicas del siglo XIX: la nación (eventualmente, la raza) y la clase. Estos desfases anacrónicos inquietan a François Furet en su libro *El pasado de una ilusión. Ensayo sobre la idea comunista en el siglo XX* (traducción de Mónica Utrilla, FCE, Madrid, 1995, 583 páginas). Mientras la revolución rusa es nacional pero se proclama universal, el fascismo es, por definición, particularista, aunque tiende al dominio mundial. En lugar de clase, se refiere al pueblo, y considera que la nación es, en sí misma, un universo. Romanticismo político puro y duro, según se ve. El comunismo se muestra como más «clásico», en tanto proclama un fenómeno universal, una razón dinámica de la historia: la lucha de clases. El fascismo, no. A pesar de ello, tienen puntos en común, sobre todo un mismo enemigo: la democracia burguesa y capitalista.

Estas oposiciones, donde lo aparente y lo latente juegan a desplazarse, animan todo el discurso de Furet, que gira, siempre, en torno a la contradicción entre lo arcaico y lo moderno. La democracia de masas de modelo anglosajón acaba por mostrarse más moderna que sus sistemas adversarios, que caen por su propia ineficacia: el fascismo estalla de modo apocalíptico y el comunismo se desmorona como la famosa muralla, menos resistente de cuanto se creía.

Fascismo y comunismo, aunque anacrónicas, son respuestas alternativas a aquella transformación de la sociedad de clases en sociedad de masas. Coinciden en su talante revolucionario, en la ausencia de Dios, en la divinización del devenir histórico, en la sustitución de la ley por la voluntad política de las masas, y en privilegiar el porvenir redentor sobre un presente indigno y esclavizado.

Con diverso vocabulario (aunque no radicalmente distinto), ambos movimientos surgen de la crisis desatada en el «centro del mundo» por la guerra mundial de 1914-1918, la primera gran guerra industrial, pero también una guerra que se incardina, a la vez, en la crisis violenta de los nacionalismos, en el predominio de los estamentos tradicionales sobre los nuevos (entre aquéllos, notoriamente, la aristocracia militar), en la fatalidad racial y la inercia de los grandes poderes técnicos. Frente a tan sangriento y arrasado paisaje de postguerra, las revoluciones recuperan la ilusión lírica del hombre alegre de forjar nuevamente su destino y adueñarse de él, supremo ejercicio de la libertad. La revolución es el estado de excepción hecho regla, la fiesta de la historia: la revolución permanente inventada por los jacobinos, la revolución por la revolución, la embriaguez revolucionaria que Benedetto Croce calificará de perversa. En lugar de cumplir una función en la historia, la revolución se convierte en el objetivo final de la historia y ésta debe obedecerla. Y si no, peor para ella (la pobrecita historia, quiero decir). No faltan voces tempranas, como las de Alphonse Aulard y Boris Suvarín, por ejem-

plo, que elogian la revolución, precisamente, por todo lo contrario de una revolución social clásica, según el modelo marxista: por ser terrorista y minoritaria.

En términos estrictos, según Furet, la revolución rusa acaba hacia 1921, cuando la guerra civil es ganada por los bolcheviques y se instaura un poder que no surge de la lucha de clases, sino del Ejército Rojo, cuyo aparato político es el partido único. Enseguida, la represión a los marineros del *Kronstadt* muestra que si el pueblo no entiende la verdad de la historia, será castigado por mal alumno, y la Nueva Política Económica, que el cambio revolucionario consiste en fundar un capitalismo de Estado cuyos bienes de capital y medios de producción serán propiedad monopólica y colectiva de una burocracia.

Mirado de cerca, este proceso poco tenía de atractivo para una consideración marxista informada. Así es como, precozmente, algunos autores en tales condiciones, cuestionan el carácter socialista de la revolución rusa: Otto Bauer, Karl Kautsky, Rosa Luxemburgo, León Blum, Rodolfo Mondolfo, como luego lo harán los austromarxistas y la escuela holandesa de Anton Pannekoek. En 1918, ante la Liga de los Derechos del Hombre, en París (después convertida en uno de los voceros de la simpatía prosoviética), personalidades rusas y francesas que nada tienen de reaccionarias o derechistas (Eugène Petit o Charles Dumas, por ejemplo, eran socialistas) denuncian las atrocidades revolucionarias vividas u observadas en Rusia. Desde el socialismo moderado, fabiano o socialdemócrata, también se pronuncian críticas al totalitarismo leninista (Bertrand Russell, Fernando de los Ríos, etc). El español, vestido de chaqué, porque se entrevistaba con un jefe de Estado, oyó decir a Lenin aquellas tajantes palabras: «¿La libertad? ¿Para qué?» Encierran toda una visión de la política (nunca mejor dicho: encerrada) en la revolución: la libertad, si existe, es como un instrumento, como un medio para satisfacer necesidades fijadas por el proceso revolucionario. La libertad está determinada de manera finalista. En fin: la libertad no es libre.

En esta anulación de la política vuelven a coincidir fascismo y comunismo. Pueblo o sociedad sin clases, el conjunto social suprime la discusión de intereses parciales, que son la base de la política. El adversario, como en la guerra, es el enemigo: no hay que escucharlo y replicarle (eventualmente, admitir que tiene razón) sino destruirlo. La política es, entonces, mera politiquería burguesa y liberal. A la misma conclusión se llega desde el nihilismo político nazi: hay un *Führer* que media entre el pueblo y la idea nacional, de modo que la política sobra, pues divide al pueblo y desdibuja la idea nacional, desintegrándola. Un poder autolegitimado tiene todos los derechos frente a los individuos, siempre que sea ejercido por la clase o la raza escogidas por la historia para realizar sus propios fines.

Furet se encara entonces con el fenómeno de la seducción revolucionaria totalitaria a partir de la primera postguerra. Si eran propuestas anacrónicas, si violentaban las tradiciones revolucionarias y proponían salidas fundamentalistas como las que habían conducido a la catástrofe de 1914 ¿en qué radicaba su atractivo? Elites (y masas, en el caso fascista) sufrieron, con generosidad, tal fascinación, en buena parte porque eran promesas de fortaleza en medio de un mundo desquiciado, propiciaban una superación del charlatanismo y la corruptela de los parlamentos, restauraban el predominio de Europa sobre el mundo (muy deteriorado por el ascenso de los Estados Unidos y el Japón) y, sobre todo, porque ocupaban el futuro, ese porvenir que la *belle époque* creyó dominar y que se le había resbalado de las manos, húmedas de sangre.

Un conglomerado muy heterogéneo de mentalidades confluye en la admiración por la revolución totalitaria. Tal vez, lo mejor del libro de Furet reside en su enumeración y desglose, porque muestra, una vez más, que la persuasión política es más eficaz cuanto menos precisa. Se puede ser totalitario por aristocratismo, por enemiga a la clase burguesa, que ha sido la gran clase igualitaria de la historia (no hay más que leer a Marx y Engels para convencerse de esto), la clase que ha disuelto tanto los privilegios del Antiguo Régimen como la idea medieval de Bien Común, instaurando el individualismo, a partir de la noción de individuo como ente separado de los demás. Por su parte, la burguesía, en la persona de sus hijos descontentos, engendra las ideologías antiburguesas que se oponen a la sociedad de clases, tanto si propugnan una restauración de las jerarquías «naturales» de la sociedad estamental, como si exaltan la sociedad sin clases.

Frente al igualitarismo consensuado de modelo anglosajón y cuyo ejemplo supremo son los Estados Unidos, Francia propone un modelo compulsivo de igualitarismo obligatorio, propio de ciertos sectores de la Revolución Francesa. País democrático pero no liberal, y más revolucionario/restaurador que democrático, Francia desarrolla unas ideologías antiburguesas, de odio al burgués, por parte de gente de la burguesía que enarbola, paradójicamente, ideales burgueses: la igualdad y las libertades individuales.

La diferencia entre el modelo francés y el anglosajón, en cuanto al cambio social (diferencia advertida por muchos inteletuales franceses, desde Chateaubriand a Aron) reside, según Furet, en la distinta ecuación burguesía/capitalismo en ambos mundos. Mientras en Francia ha habido una burguesía con escaso espíritu capitalista, en Estados Unidos, el espíritu capitalista dio nacimiento a una burguesía antes inexistente.

Del lado germánico, el anticapitalismo tiene unas raíces románticas. La gran síntesis con el marxismo la hará Georg Lukács, quien parte de tales premisas para acabar proponiendo una dictadura antirromántica y antiburguesa de la razón(¿la razón de quién?) y una visión substancialista de la sociedad, en cuyas leyes ontológicas se inscribe la aparición del proletariado revolucionario. La necesaria destrucción del capitalismo también es asumida por algunos ideólogos fascistas (Pierre Drieu la Rochelle, José Antonio), quienes ven en el fascismo una etapa necesaria para llegar, de la mejor manera, a tal fin. Ya Mussolini, en 1915, había lanzado la idea de que existen naciones capitalistas y naciones proletarias (como Italia), que deben luchar por su liberación (la idea será recogida por Lenin y difundida por la ideología tercermundista en los años sesenta). Románticos anticapitalistas como el norteamericano Waldo Frank o los escritores católicos de la revista francesa *Esprit* o la española *Cruz y Raya*, verán en la revolución, una restauración de la perdida, armoniosa y comunitaria República Cristiana Medieval. Anticapitalismo equivale, en este contexto, a antiliberalismo, a anticivilismo (sentido militante o bélico de la vida), a una síntesis de Marx y Nietzsche que puede llevar a Roma o Moscú, pero no a Ginebra (sede de la Liga de las Naciones), según la fórmula de Drieu.

Este enrevesado tejido, cuyo análisis rompe cualquier simplificación (sobre todo la también anacrónica oposición entre derechas e izquierdas) puede explicar el apoyo de ciertos sectores católicos al comunismo soviético, no obstante el proclamado ateísmo y las persecuciones religiosas desatadas por tal régimen. Católicos como Pierre Pascal o José Bergamín, pudieron ver en el comunismo ruso una suerte de «reserva moral de Occidente», reserva cristiana primitiva y fuerte como defensa europea frente a la americanización de postguerra: igualitarismo de cristianos fundacionales, comunitarismo, socialismo austero de los pobres, falansterio fraternal de las catacumbas.

De origen católico es también la fascinación que los totalitarismos ejercen sobre ciertos intelectuales (los famosos *clercs)*. En lugar de tener que lidiar con empresarios mercachifles de la edición, el espectáculo o el periodismo, las dictaduras revolucionarias reservan al *clerc* el apetecible papel de funcionario en una sociedad sin burguesía, suerte de Iglesia cuyo dogma revelado es la Verdad de la Historia y cuyo clero son, precisamente, los *clercs*.

Estos intelectuales integran, a veces, las filas de un tradicional jacobinismo, que recuerda a la Revolución Francesa como una revolución trunca, inconclusa y postergarda, y que se debe completar cuando y donde resulte oportuno. Tal nostalgia por la revolución perdida, que privilegia la revolución sobre el socialismo, ha mantenido vivo, en Francia, el entusiasmo por la «revolución lejana», y ha convertido la revolución en un fetiche: cualquier gobierno de la revolución es revolucionario y viceversa. Una tautología que acaba por convertir la revolución en un objeto inefable, con algunas características propias de lo sagrado.

La atracción que las políticas económicas de postguerra orientadas por el dirigismo y el intervencionismo estatal, ejercieron sobre otros intelectuales, puede explicarse por el desconcierto que provocaron en todo el mundo, el desorden emergente de una Europa destrozada y, luego, la Gran Depresión de 1929. Pero había también la atracción de los espíritus fuertes y las grandes personalidades, que llevaron a personajes tan dispares como el Mahatma Gandhi a enternecerse por Mussolini, a H.G. Wells por Stalin y a Bernard Shaw, alegremente, por ambos.

En el más lejano pero aún visible fondo del paisaje, Furet advierte que hay una no reducida convicción religiosa, la necesidad de sacralizar alguna parte de la realidad. En este caso, la mala secularización lleva a divinizar la historia, que es, también, una antigua propensión del pensamiento católico, desde San Agustín en adelante. Escenario de la Caída y de la Redención, la Historia es siempre Historia Sagrada, biografía inconclusa e infinita de Dios, escrita en el modo de lo absoluto, o sea la espontaneidad constante, la creatividad sin fin, el evento que no cesa. La historia es una teodicea, por ejemplo, si se lee a Hegel en clave agustiniana. Es inquietante pensar este fenómeno, porque nos conduce a advertir que las sociedades, por sofisticadas que sean, parecieran no poder vivir sin un culto a la divinidad tangible, es decir el fetiche: el cuerpo de Dios, vivo o muerto, Eros o Thánatos.

Otro aspecto muy acuciante del libro de Furet es lo que podríamos denominar «disolución ideológica» del socialismo en la URSS. En efecto, si se repasan las consignas emitidas desde Moscú al comunismo internacional, se advierte que carecen de coherencia ideal, o sea de lo que clásicamente se ha denominado ideología. Son fórmulas de circunstancia y oportunidad cuyo único elemento común es la salvación de Rusia como «patria del socialismo» y del «socialismo en un solo país» (dos aberraciones estentóreas desde el punto de vista marxista). Exagerando toda expectativa, el dirigente comunista francés Georges Marchais define a la Cuba de Fidel Castro, después de caído el muro berlinés, como «el internacionalismo en un solo país».

¿Por qué defender la URSS a cualquier precio, la sacrificada URSS cercada por el imperialismo (figura que sólo puede aceptarse sin mirar los mapas de Eurasia)? Simplemente, porque era el primer país que había llegado al socialismo y el peor socialismo es mejor que el mejor capitalismo, en una lectura evolucionista «fuerte» de la historia, una lectura etapista donde el después es siempre mejor que el antes y llega de manera ineluctable, sin riesgo de retrogradar. La historia, por el contrario, parece que siempre improvisa, como dijo alguna vez Alexander Herzen, y los procesos de reconversión de los países comunistas así semejan señalarlo.

La defensa incondicional de la URSS condujo a sostener el pacifismo de entreguerras (en Francia, un ideal del nacionalismo que acabó pactando con Hitler), a la política antifascista de los Frentes Populares, luego al sostén del pacto germanosoviético de 1939 y a la neutralidad soviética en la guerra hasta 1941 (incluido el reparto de Polonia, la destrucción de su ejército y la ocupación del Báltico), a la defensa de un frente democrático en la guerra, a la exaltación de la URSS como lo más democrática de las democracias a partir de 1945, y al tercermundismo de los años sesenta, con su modelo de revolución en los países pobres, atrasados y agrarios, frente al conformismo de las sociedades opulentas, desarrolladas y urbanas.

El acercamiento URSS-Alemania nazi, notorio en ciertos períodos, tiene un transfondo más interesante que la mera oportunidad. Hitler llamó a los comunistas a ingresar en su partido nacionalsocialista y admiró a Stalin porque nacionalizó («rusificó») la revolución bolchevique, de inspiración judaica. Thomas Mann vió, tempranamente, que el nazismo era un bolchevismo de la pequeña burguesía. Los comunistas celebraron el triunfo de Hitler en 1933, porque, destruyendo el parlamentarismo y la socialdemocracia, aceleraría la destrucción del capitalismo alemán, enfrentando al proletariado con sus opresores, sin falsos intermediarios.

Más que por la novedad de sus ideas o sus investigaciones de primera mano, Furet acierta por la ordenación y clasificación de sus materiales, voluminosos y enrevesados como pocos. A veces, su condición de antiguo comunista le hace demonizar al Dios caído, la URSS. En esto incurre en los errores que critica en sus adversarios: considerar que alguna parcialidad histórica pueda ser radicalmente buena o mala.

Comunismo y fascismo pueden ser considerados, como lo han hecho algunos autores, unos movimientos de reacción antiliberal y antidemocrática, pero este razonamiento no es válido para países como Rusia, sin ninguna tradición liberal o democrática, Alemania e Italia (escasos en ambos sentidos). La democracia era, en 1918, una institución arraigada en tres o cuatro países del mundo (Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Suiza) pero no la norma del desarrollo político universal, como parece serlo hoy, al menos en los papeles.

Estas religiones laicas del poder tampoco son invenciones de nuestro siglo, como pretende Furet. El XIX

sacralizó la nación y la raza, y los monarcas absolutos de otros tiempos divinizaron su persona, creando, incluso, religiones particulares. La necesidad de que el poder político tenga algo de eterno y divino, que nos asegure un orden interminable e inconmovible, parece bastante más antigua que nuestros totalitarismos. La historia como única y necesaria, la historia-providencia creada por el único Dios, viene de lejos y afecta a todos los monoteísmos.

También resulta opinable considerar que el comunismo y el fascismo son meras ilusiones ópticas de la ideología. Para aceptarlo habría que saber cuál es la realidad definitiva de las sociedades y de su desarrollo histórico. Pero sería, de nuevo, caer en el error criticado, de manera liberal, por Furet a los totalitarismos, pues en la historia no hay verdad. En ocasiones, un resabio positivista hace que Furet juzgue erróneas las ideologías ajenas, creyendo que él carece de ideología y está en contacto directo con los hechos puros y duros, lo cual supone que obra con los instrumentos científicos adecuados. Y la historia, como bien dice Furet, no es una ciencia.

Las democracias son buenas pero no siempre se han portado tan bien como merecían hacerlo. Sostuvieron a Mussolini, a Pilsudski, a Franco, a Oliveira Salazar y a una colección de personajes menores. Dejaron a la República Española en manos de sus enemigos nazis y estalinistas. Etcétera. Lo que hace buena a la democracia es, justamente, que instaura la discusión como método, o sea que prescinde de la realidad histórica como algo dado y natural , verdadero o falso.

El hombre democrático, como dice Furet, es un individuo sin Dios, que recorre un túnel obscuro: ignora la dirección y el destino, pero no puede vivir sin dirección y sin destino. Se reúne con otros hombres, discurre y negocia. Luego, todos apuestan y esperan. Y la marcha sigue. Hacia ninguna parte, pero trazando un camino que puede releerse. Los pueblos que no son capaces de darse un destino, aunque sea la fantasía providencialista del norteamericano Destino Manifiesto, no pueden constituir un pasado y se lo entregan a los sacerdotes de la verdad histórica. Este ha sido el drama de países como Rusia y Alemania. El otro drama, el general del planeta, es no haber podido unificar su tiempo histórico en la mentalidad de los hombres, habiéndolo conseguido, en cambio, en el mundo de las comunicaciones. Creemos ser contemporáneos de todo el mundo y, de pronto, a la vuelta de la esquina, aparece un vikingo con una maza, un jenízaro con una cimitarra o el mismísimo Atila, intentando azotar las espaldas de Dios.

B.M.

Prolegómenos para una relectura de Cortázar

La publicación en dos volúmenes de los *Cuentos completos* de Julio Cortázar[1] puede justificar las observaciones que siguen acerca de la constitución de una parte importante del *corpus* textual del autor argentino. Junto con la magna recopilación de sus ensayos *(Obra crítica*, tres volúmenes, Alfaguara, 1994), esos dos tomos suponen la culminación conmemorativa de sucesivos aniversarios (el trigésimo de *Rayuela*, el décimo y

[1] *Madrid, Alfaguara, 1994. Por unos meses —y circunstancias editoriales que ignoro— precedió la publicación francesa a la española: J. Cortázar,* Nouvelles (1945-1982), *París, Gallimard, 1993, 1036 pp., traducciones de L. Guille-Bataillon, F. Campo Timal y F. Rosset.*

octogésimo simultáneos del paréntesis de existencia de su autor), que desencadenaron una renovada atención editorial por el escritor, y que, al parecer, promete nuevas entregas de textos inéditos.

El proyecto de recopilar todos los cuentos en una sola obra había sido puesto en marcha por el propio Cortázar y se contaba desde hace diez años con la edición en cuatro volúmenes de *Los relatos* (Madrid, Alianza, 1985). Esa edición, sin embargo, no se atenía al orden de publicación original de las nueve colecciones que Cortázar publicara en vida: reordenaba los textos de acuerdo con criterios de afinidad temática —nunca demasiado explicada— que apuntaban los títulos de cada uno de los libros («Ritos», «Juegos», «Pasajes», «Ahí y ahora»). Es preciso saber que el proyecto integrador y reordenador —relacionable con una actitud más general hacia la literatura— databa al menos de una primera edición en tres volúmenes de esos relatos en 1976[2], si no se quiere aceptar como antecedentes remotos del proyecto acumulativo la doble edición de *Final del juego* (que en 1964 duplica el número de textos de 1956) o el título (en el mismo paradigma que los de los tres primeros volúmenes de la colección a que me refiero) *Ceremonias* (1968) que a esa segunda edición de *Final del juego* añadía los textos de *Las armas secretas* (1959). Después de esa primera edición en tres volúmenes, Cortázar todavía incrementó su obra cuentística con tres títulos exentos: *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1982), lo que, en número de relatos, elevaba la cifra inicial de cincuenta y tres hasta los ochenta y dos en que, según voluntad del autor, quedaba establecido el *corpus* de sus cuentos. De ellos, cinco no habían sido recogidos antes en ninguna de las colecciones de cuentos: tres que procedían de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y dos de *Último round* (1969).

Así las cosas, y teniendo en cuenta que las antologías proliferan y que, además los volúmenes originales de relatos no han dejado de publicarse (e incluso empiezan a conocer la distinción de ediciones más o menos críticas[3]), cabe preguntarse por la oportunidad de esta nueva reunión. Con respecto a la primera gran compilación, la que ahora comento presenta significativas novedades. En primer lugar, agrupa los volúmenes según su publicación original, «desordenando» la *dispositio* final elegida por el autor, pero permitiendo una lectura «histórica» inobjetable. De la misma forma que las dos (o infinitas) posibles lecturas de *Rayuela* construyen textos diferentes, cabría afirmar que el *corpus* cuentístico de 1985 y el de 1995 constituyen textos globales distintos, que ahora pueden cotejarse con comodidad[4]. A esta indudable ventaja derivada de la *permutatio* se añaden, sin embargo, cuestiones controvertibles derivadas, por seguir con la terminología retórica, de la *detractio* y de la *adiectio*. La colección de Alfaguara suprime, sin razón aparente, dos de los relatos que Cortázar había rescatado de *La vuelta al día en ochenta mundos:* «Con legítimo orgullo» y «La caricia más profunda» (el tercero, «Estación de la mano», encuentra su lugar en la colección *La otra orilla*, inédita hasta el momento de esta edición). La eliminación de estos textos se justifica tanto menos cuanto que sus correspondientes tomados de *Último round* se conservan en una sección a la que se da, sin más explicación, el título del «almanaque» del que proceden (lo que no dejará de despistar a lectores poco avisados).

Por el lado de las incorporaciones, también puede discutirse la inclusión de *Historias de cronopios y de famas* y *Un tal Lucas*, puesto que Cortázar nunca los consideró textos de la misma especie que sus cuentos. Sólo algunos de los breves textos que incluyen esos títulos presentan la tensión narrativa y ficcional exigible del género, tal como lo concebía el autor argentino. Más bien podría defender-

[2] *Al parecer una antología italiana de los cuentos editada en 1965* (Bestiario, *Torino, Einaudi) y preparada por el propio autor, ya estaba organizada en tres partes tituladas «Riti», «Giuochi» y «Passaggi»* (apud *Rosalba Campra,* La realità e il suo anagramma: il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar, *Pisa, Giardini, 1978, p. 10).*

[3] *Cfr. la de Susana Jakfalvi de* Las armas secretas *(Madrid, Cátedra, 1978) o la más reciente de* Final del juego *(ed. Jaime Alazraki, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1995).*

[4] *Falta un análisis global y serio de las operaciones permutacionales de Cortázar en el seno de su obra. Quien más se aproxima es Mª. C. Ros Soriano en su tesis inédita* (Los cuentos / Los relatos de Julio Cortázar, *Murcia, 1990), que tiene como corolario un artículo en colaboración con Victorino Polo García de escasa utilidad por sus severas limitaciones (sólo mencionaré una: manejan, sin advertirlo, la primera edición de los tres primeros volúmenes de* Los relatos *que difieren considerablemente de sus homólogos de la segunda): «El carácter de literatura desmontable y reutilizable en los cuentos de Cortázar»,* Anales de Filología Hispánica, *5, 1990, pp. 243-253.*

se que esos títulos se integran en el paradigma de textos «inclasificables»: *Territorios,* los citados «almanaques», y sobre todo, el poco difundido *Silvalandia,* que quizá hubiera cabido en esta recopilación con más derecho que los anteriores. Para cumplir el compromiso de plenitud que el título de la colección enuncia, y dada la flexibilidad de criterio, se echan de menos, entonces, algunos otros textos próximos al relato espigables aún en *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último round,* pero también en *Territorios* o *Los autonautas de la cosmopista,* por no hablar de otros inéditos en *Imagen de John Keats* (cuya salida parece inminente) o «textos mínimos» publicados en periódicos y revistas y no recogidos en volumen[5].

El problema de fondo que provoca esos desajustes es la ausencia de un responsable editorial: cualquier decisión que afecte a la composición de un *corpus* fluctuante como el cortazariano merece ser considerada, y tanto más cuando esa decisión implica una adscripción genérica, pero, necesariamente, debe apoyarse en una argumentación explícita. El lector de estos *Cuentos completos* permanece ignorante de la mano que ha decidido crear ese nuevo texto.

Obviamente, no puede atribuirse tal responsabilidad a Vargas Llosa, que firma un prólogo de lujo, sin referirse para nada a la compilación. Publicadas previamente en varias ocasiones[6], esas páginas sintetizan a la perfección la tópica crítica cortazariana: la importancia del juego, la relación fantasía-realidad, la «vitalidad» de su escritura, o la «funcionalidad» de su estilo. El escritor peruano repasa el efecto que produjo la publicación de *Rayuela* en los lectores contemporáneos y la importancia de los cuentos en el conjunto de la obra cortazariana, subrayando su carácter de «verdadera revolución», que, a diferencia de las novelas, culmina en logros, no en experimentos (18). Más interesante, tal vez, resulta la evocación personal del que pasó de admirado discípulo a colega traductor en foros internacionales. El juicio final acerca del grado de «transformación» ideológica de Cortázar, incidiendo en el tópico de la escritura que se resiente del compromiso político, podría evocar una asombrosa simetría en la evolución del propio Vargas.

La organización de los dos gruesos tomos se ciñe a la cronología y establece el punto de inflexión en 1966, tras la publicación de *Todos los fuegos el fuego.* Efectivamente, descontados los relatos incluidos en *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round,* ese año supone el *impasse* más importante en la configuración del complejo textual cuentístico: hasta 1974, con *Octaedro,* no volverá a publicar Cortázar una colección de relatos, y luego continuará con una frecuencia casi trienal (1977, 1980 y 1982 son las fechas de sus tres últimos libros de cuentos). Esa etapa de silencio en la faceta que más fama le había dado, la ocupa Cortázar en la redacción de sus dos últimas novelas y en la preparación de proyectos más complejos y arriesgados (los citados «almanaques» o la primera recopilación de su poesía). El reparto de los textos en los dos volúmenes de *Cuentos completos* se corresponde con una fisura cierta en la obra cortazariana. Si, precisando un poco más, se observa la cronología de los textos incluidos en el primer volumen (y poniendo entre paréntesis la colección inédita de 1945 a la que me referiré enseguida) se perciben en la primera etapa dos cortes internos de cinco años (entre *Bestiario* y la primera edición de *Final del juego* y entre *Las armas secretas* y la segunda edición de ese mismo título), correspondientes al establecimiento en París y a la redacción y publicación de *Rayuela.* El análisis profundo de estas cuestiones merecería más espacio, pero desde luego, cabe deducir del índice de la colección que comento, un esquema de la historia literaria del escritor argentino.

[5] *Entre ellos dos excrecencias de* Un tal Lucas: *«Lucas, sus hipnofobias» y «Lucas, sus huracanes»* (vid. Cuadernos Hispanoamericanos, *nº 364-366, oct.-dic. 1980, pp. 7-10) y el relato en toda regla de la última época «Cley Gama, casi una sombra»* (El Sol de México, *14-V-1977), que, al parecer, se publicó antes en portugués con el título de «Para una imagen de Cley»* (Movimiento, *São Paulo, nº 67, 11-X-1976), y que había difundido (en esa versión brasileña y con traducción francesa) Poulet en* Co-textes, *11, 1986. Nicolás Cócaro aún apunta otra sospecha: «Destruyó algunas novelas. No sabemos si también lo hizo con la narración «El Arquero y las Nubes», que cita en sus cartas». (N. Cócaro,* et al., El joven Cortázar, *Buenos Aires, Eds. del Saber, 1993, p. 58).*

[6] *Aunque va firmado en 1992, el texto ya salió parcialmente en* El País *de Madrid (28-VII-1991) e íntegro en* Claves de razón práctica, *32, mayo de 1993. No se lee allí la fea errata de la p. 19, que inventa un nuevo cuento:* La puerta condensada. *Otra muy grave para quien le tenía «un temor enfermizo a la errata» (según carta a N. Cócaro de 18-VIII-1944, que acompaña a «Llama el teléfono, Delia» en su publicación no autorizada en* Clarín, *Buenos Aires, 13-IX-1979) es la que en «El otro cielo» (vol. 1, p. 606, lín. 1) escribe «padre», donde debería decir «madre», siendo que el protagonista ha hablado explícitamente de su «padrastro».*

Gracias a esta recopilación —y de ahí, indudablemente, su mayor importancia— conocemos por fin pruebas de que esa historia literaria, por lo que a los cuentos se refiere, comienza mucho antes de *Bestiario*[7]: se incluye aquí la colección inédita *La otra orilla* que el propio autor, en nota prefacial, data como escrita entre 1937 y 1945. Son trece relatos (todos ellos fechados con el año) que garantizan que la tarea del Cortázar cuentista había sido infatigable durante los años 40. Por eso me detendré exclusivamente en un sucinto comentario de esta colección.

Tal vez no sea ocioso intentar ordenar los datos que sobre *La orilla* se tenían antes de su publicación. Las referencias a un volumen titulado *La otra orilla* comienzan en 1991 y aumentan con el paso del tiempo hasta llegar a 1994[8]. Esas referencias seguras permiten otorgar un sentido concreto a numerosos apuntes anteriores, tanto de segunda como de primera mano, que mencionaban colecciones de relatos inéditas. En efecto, Alazraki en una de sus colaboraciones a la edición crítica de *Rayuela*, habla no de una sino de «dos colecciones de relatos que dejó sin publicar»[9] y el propio Cortázar corrobora ese dato en las conversaciones con Ernesto González Bermejo: «Antes de *Bestiario* podría haber publicado dos libros de cuentos que se quedaron por ahí (cuentos que había escrito cuando era profesor en el campo, en Bolívar y en Chivilcoy) [...]»[10]. La confirmación inmediata de que esos cuentos fueron agrupados conscientemente con vistas a una eventual edición (como se deduce de la nota inicial del autor) se encuentra en su correspondencia contemporánea, accesible parcialmente desde hace poco: «[...] tal vez me decida este año a publicar los cuentos aquí en Mendoza donde hay un par de imprentas buenas. Esos cuentos me pesan demasiado sobre los hombros, y quiero lanzarlos antes de convencerme del todo de que son míos. Que se convenzan los demás: es más cómodo para mí»[11].

Pero no sólo se conocían referencias globales a la colección. Noticias o incluso el texto íntegro de algunos cuentos concretos también habían sido publicados con mayor o menor difusión. El más divulgado, desde su inclusión en *La vuelta al día en ochenta mundos*, como se dijo, era el último de la colección, «Estación de la mano». J.M. Grange *(loc. cit.)* ya había informado de su inclusión en *La otra orilla*[12]. Pero, además, otros dos habían sido publicados por el propio Cortázar en los años 40, y se han reeditado recientemente: «Bruja» y

[7] *Aunque con pocas referencias cronológicas seguras, es conocida la historia textual de algunos de los cuentos de* Bestiario: *sabemos, por Alazraki («Cortázar en la época de 1940. 42 textos desconocidos»,* Revista Iberoamericana, *110-111, 1980, p. 260), que en* Cabalgata *«Cortázar publicó «Lejana» en febrero de 1948; que «Casa tomada» había salido en* Anales de Buenos Aires *en 1946 y que había sido escrito en 1945 (S. Yurkievich, «Donde la escritura está de fiesta», en* Julio Cortázar: mundos y modos, *Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994, p. 77). Según Sosnowski, también publicó «Bestiario» en* Anales de Buenos Aires *(II, nº 18-19, 1947, pp. 40-52;* vid Obra crítica, ed. cit., *vol. 3, p. 11). Según parece, antes de 1949 «había ya escrito la mayor parte de los cuentos que integrarán* Bestiario» *(S. Yurkievich, «Señal de vida», prólogo a J. Cortázar,* El examen, *Buenos Aires, Sudamericana/Planeta, 1986, p. 7).*

[8] *S. Yurkievich, «El teatro: otra fase de un multiforme mutante», (prólogo a* Obra inédita, *Zaragoza, Crítica 2/mil, 1991, p. 6). Y también: «Cuatro años antes [de 1949], Julio Cortázar había compilado los cuentos escritos entre 1935* [sic] *y 1945 –«Casa tomada» data de 1945– que integran* La otra orilla. *Subtitulado* Historias, *este volumen quedó relegado y sin publicar». (S. Yurkievich, «Donde la escritura está de fiesta»,* cit., *p. 77; el subtítulo mencionado no aparece en la edición). Una noticia aparentemente más directa la da J.M. Grange: «Confió también a aquella gente que tenía material como para editar un libro de cuentos que se llamaría* La otra orilla *y les dijo que el título obedecía al cambio que a partir de ese libro se operaría en su manera de escribir. Abandonaría definitivamente una orilla para pasar a la otra; quizás un presentimiento o una determinación del profundo cambio que pocos años después tendría su vida, tanto de hombre como de escritor» (en N. Cócaro,* et al., op. cit., *p. 89). La coincidencia del título con el de uno de los capítulos de* El arco y la lira *de Octavio Paz ya la señalaba Matías Barchino Pérez («Presencia de la muerte en los cuentos de Julio Cortázar», ponencia presentada al Congreso* Homenaje a Julio Cortázar. El cuento, *Murcia, 24-27 de enero de 1995). Es sólo una más de las afinidades con el escritor mexicano, cuyo texto, desde luego, puede leerse con provecho para entender el título de Cortázar. No obstante, debe incluirse éste en el paradigma topológico que atraviesa su obra: cfr., sin ir más lejos los títulos de las partes de* Rayuela.

[9] *«Cortázar antes de Cortázar.* Rayuela *desde su primer ensayo publicado: "Rimbaud"», en* Rayuela, *Madrid, C.S.I.C., Col. «Archivos», 1991, p. 575.*

[10] Conversaciones con Cortázar, *Barcelona, EDHASA, p. 28. Unos años antes, sin embargo, sólo mencionaba una: «Por aquel entonces había empezado a escribir cuentos; una primera serie quedó inédita, pues aunque los temas eran excelentes, el tratamiento literario no los proyectaba con la fuerza que habían tenido en mi imaginación, y contrariamente a la mayoría de los escritores jóvenes entendí que la hora de publicar no había sonado todavía» («Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», 1975; en* Obra crítica, ed. cit., *vol. 3, p. 82.*

[11] *21-VII-1945, en M. Domínguez (ed.),* Cartas desconocidas de Julio Cortázar (1939-1945), *Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 275.*

[12] *La ubicación de este relato en su contexto original permite vislumbrar el alcance de una edición crítica rigurosa de los cuentos. En sus escasas cuatro páginas, el texto de* La otra orilla *difiere en*

«Llama el teléfono, Delia»[13]. Finalmente, el acceso a *La otra orilla* pone texto a dos resúmenes de cuentos inéditos facilitados en 1976 por personas que trataron a Cortázar en Chivilcoy: «Las manos que crecen» y «Distante espejo»[14].

Como todos los relatos llevan fecha de escritura, puede percibirse que el criterio ordenador de *La otra orilla* no es cronológico, sino marcado por unos criterios intratextuales que pueden acotar los epígrafes de cada una de las tres secciones en que se divide la colección. Todos hacen referencia a tipos discursivos (plagios, traducciones, historias, prolegómenos) y son solidarios con otros artificios metaficcionales recurrentes (las notas al pie, las declaraciones del narrador consciente de su actividad, etc.), de donde puede concluirse que el volumen está lejos de ser un primer tanteo ingenuo.

La primera parte, «Plagios y traducciones», induce irónicamente a la sospecha, y así leeremos «El hijo del vampiro» como un lejano derivado de «El almohadón de plumas» de Quiroga, o «Profunda siesta de Remi» como un nuevo avatar del sueño de Chuang-Tzu, tan repetido por Borges, pero pasado por el filtro de Poe (no en vano se llama Morella la amiga del protagonista, no en vano dice el narrador de «Morella»: «Es una felicidad soñar», axioma que desencadena este relato» por dar sólo dos ejemplos).

Las «Historias de Gabriel Medrano» nos ponen delante de una cuestión capital: las relaciones intertextuales de estos relatos con el resto de la obra de Cortázar e incluso con su biografía. El cortejo de la correspondencia contemporánea permite suponer que ese Gabriel Medrano (que contempla en el título de la sección la imagen onomástica de los protagonistas del primer y último cuento: Gabriel y G.M., en «Retorno de la noche» y «Distante espejo», respectivamente) es un *alter ego* del Cortázar de Chivilcoy: vive de la misma manera, lee los mismos libros. Además, su apellido anticipa el de uno de los protagonistas de *Los premios* (trasvase onomástico que no será único: sin salir de las novelas, recuérdese el Fava que pasa de *El examen* a *Libro de Manuel*). Hay otras pistas: la fantasía teratológica de «Las manos que crecen» es inversa a la historia del hombre menguante de «La caricia más profunda» (que no se recoge en *Cuentos completos*). La paradoja morfológica que convierte en segunda persona a cualquier indefinido en/(i)ó/, si está precedido de «usted», genera en «Puzzle» el artificio narrativo que se repetirá en «Usted se tendió a tu lado» muchos años después. De hecho, la investigación de lo fantástico oculto en la tor-

más de setenta lugares del publicado en La vuelta al día... *(que sólo difiere en uno del de* Los relatos, *vol. 2, coincidiendo, al contrario, con* La otra orilla). *La versión fechada en 1943 va dedicada «A Gladys y Sergio Sergi» (amigos de los años 40 a quienes escribe cartas iluminadoras sobre su actividad de ese tiempo: cfr.* Primer plano, *Buenos Aires, 30-VI-1991), mientras que la publicada en 1967 elimina la dedicatoria e incluye un comentario autoral sobre el cuento. M. Domínguez* (op. cit., *p. 28) afirma, por su parte, conservar el original a máquina, hallado entre los papeles de Chivilcoy, con una dedicatoria manuscrita distinta: «A Mecha, con afecto, Julio Denis, XLIII». Las divergencias entre versiones son de distinta importancia, incluyendo supresiones y adiciones de peso. Por poner un ejemplo, la misma caracterización del protagonista cambia de un texto a otro: el texto publicado en 1967 suprime una referencia del narrador a «un lejano poema mío que comienza «Poder tomar tus manos...» (algo que ya señaló Domínguez), y transforma un inequívoco «mis más bellos poemas» en un ambiguo «mis poemas preferidos». Ambas correcciones limitan la caracterización del protagonista como poeta, rasgo en el que coincide con otros personajes de* La otra orilla. *La jerarquía de textos se complica por cuanto en la nota de 1967 Cortázar afirma que da el texto «tal cual lo encontró».*

[13] *Respectivamente en la revista* Correo Literario *de Buenos Aires (15-VIII-1944, según H.R. Lafleur* et al., Las revistas literarias argentinas (1983-1960), *Buenos Aires, Cuadernos de las Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1962, p. 181) y en el diario* El Despertador *de Chivilcoy (22-X-1942, según* Drailles, *9, 1988, p. 33). Su publicación reciente ha sido en* Co-Textes, *11, 1986, pp. 16-23 y en N. Cócaro, «El primer cuento de Julio Cortázar», Madrid,* ABC Literario, *22-VI-1991, pp. VIII-IX, respectivamente. Para más información sobre estos dos relatos,* vid. *Omar Prego,* La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar, *Barcelona, Muchnik, 1985, pp. 42-43 (donde se habla de la publicación no autorizada de «Suena el teléfono»* [sic] *en* Clarín, *ya citada) y la carta de 24-IX-1944; en Domínguez, ed.,* op. cit., *p. 270, así como también N. Cócaro,* et al., op. cit., *pp. 57 y 67 donde da la fecha de 1941 para la publicación de «Llama el teléfono, Delia». Este cuento también presenta variantes notables entre las versiones de* La otra orilla *y las de 1979 y 1991, que he podido cotejar. Las detectables en «Bruja», por el contrario, son mínimas.*

[14] *Sin duda se refiere al primero Alberto M. Perrone: [...] Un día en una peña literaria leyó un relato que hasta ahora no ha publicado. El tema giraba sobre un hombre que se pelea a puñetazos con otro, le amputan las manos y no sabe si eso sucedió en el sueño o en la vigilia. Los nombres de los personajes eran extranjeros porque, según explicó después, pensaba que así ayudaba a volver extraño al relato». («Un profesor en Chivilcoy»,* La Opinión Cultural, *Buenos Aires, Domingo, 18-IV-1976, pp. 2-3). La alusión al segundo es diáfana en la declaración de la hija de la dueña de la pensión donde se alojaba Cortázar en Chivilcoy: «Yo aprendí a escribir a máquina en la suya y le pasaba cuentos cortos que creo, nunca se publicaron. En uno de ellos hablaba de su vida con nosotros en la pensión, donde tenía un cuarto para él solo»* (ibid.).

sión gramatical aparece también en «Distante espejo»: «Crucé al lado mío» (pp. 84, 85) y la preocupación por las posibilidades expresivas y la transgresión de los límites que el lenguaje impone a la experiencia también se manifiesta en la invención de los «farenses» (antecedentes quizá de los cronopios: «De la simetría interplanetaria») o en el gusto del protagonista de «Las manos que crecen» por las palabras «sin motivo, sin significado» (p. 37).

Otros cuentos de *La otra orilla* declaran su parentesco temático con cuentos posteriores: los hermanos que viven solos en una casa sola aparecen en «Puzzle», la *femme damnée* aficionada a los bombones ya está también en «Bruja». Por otro lado, las constantes simbólicas que caracterizan el universo cortazariano dejan profunda huella en estos cuentos: ante todo, las manos son una obsesión en muchos de ellos, desde el título («Las manos que crecen», «Estación de la mano») a la configuración microtextual. También impone su presencia la casa, ya mencionada, y el pasillo o corredor como formas del laberinto («Distante espejo», «Mudanza»). Por lo que respecta a los temas, atraviesan los relatos la constancia del sueño («Retorno de la noche») como reino de lo otro, la violencia y la culpa («Puzzle», «Las manos que crecen»), la muerte o las complejas relaciones entre el orden y lo extraño, el saber y la maravilla.

La última sección «Prolegómenos a la Astronomía» la integran fantasías «cósmicas» menores que reescriben irónicamente el modelo de Poe (especialmente ese «Breve curso de oceanografía») y anticipan ensayos humorísticos del propio Cortázar. La inclusión de «Estación de la mano» en esta sección no deja de parecer algo forzada, en tanto que difiere de los tres textos anteriores por la configuración de la voz narrativa: un cronista irónico en aquéllas, un personaje melancólico en ésta.

Más allá de los epígrafes a cada una de las secciones, no quiero terminar sin referirme al complejo entramado para-e inter-textual que caracteriza esta colección. Exergos de Arnold, Eliot o incluso Donald Duck, citas de Poe, Maupassant, Hofmannsthal, el Apocalipsis, Lautréamont, declaran el trasfondo de lecturas cortazarianas del que surgen estos relatos. El de los lectores (muchos de los cuales pueden identificarse en la correspondencia contemporánea) lo dibujan las dedicatorias que declaran los afectos del escritor.

Por terminar en el principio, la nota prefacial del autor, garantizando la responsabilidad del proyecto unitario y selectivo, traduce la confianza de Cortázar en el desarrollo de lo que a todos los efectos, y como demuestran *Los relatos* y ahora estos *Cuentos completos*, iba a ser una «obra en marcha» que difícilmente podría encontrar parangón en su género.

Daniel Mesa Gancedo

La literatura como transgresión*

La afirmación de Cabrera Infante: «el bolero no es delito, sino deleite», permite comprender la importancia que la música tiene en *Delito por bailar el chachachá*. Libro compuesto por tres cuentos fechados en tiempos diferentes: «El gran ecbó» es de 1958; «Delito por bailar el chachachá», a pesar de que cierra el volumen, corresponde a 1962; mientras que «Una mujer que se ahoga», a pesar de ir en segundo lugar, es de escritura más tardía, 1992. Cabrera Infante siempre ha manifestado su

* Delito por bailar el chachachá, *de Guillermo Cabrera Infante. Editorial Alfaguara, 1995, 100 páginas.*

fascinación por el cine y la música, esta es para él «como el sexo para un impotente. Es algo que quiero hacer y no puedo y tengo que quedarme como un espectador: un voyeur de sonidos», como ha declarado él mismo. El autor de *Tres tristes tigres,* en *Delito...* toma como epicentro de su escritura la música popular y traza, a lo largo de los tres cuentos que lo constituyen, una breve, condensada y limitada historia de la música que, indudablemente, tiene su paralelo con la historia política de Cuba y, más concretamente, de unos años específicos de la historia política cubana y que como el propio escritor nos recuerda no hay que olvidar que el chachachá nace en torno a los años 50, tiempos de la dictadura de Batista. Hasta tal punto la música está presente en la brevedad de estos cuentos que ella marcará el ritmo de la sintaxis, una sintaxis condensada y apretada. Así lo confirma el autor de *Vista del amanecer en el trópico* al final del libro: « quería que ustedes lo leyeran como una modulación. Es decir como digresiones del tono principal según una teoría musical. La música cubana está llena de modulaciones que quieren ser contradicciones o contrastes en la clave, visible o invisible, que indica el ritmo». Por todo ello, podemos observar que el ritmo ritual de la santería, caracterizador del primer cuento, da paso, en el segundo, al bolero, «un ritmo apenas perceptible», y que culmina, en la tercera historia, en «ese ritmo sin igual. Es decir el chachachá».

Vuelve el autor de *Mea Cuba* a sus signos de identidad, no sólo explicitados en la música, sino en las mismas obsesiones, en el mismo referente, próximo y geográfico: Cuba, «ciudad necesaria y fatal» como dirá Lezama Lima en el mismo tiempo: años 50 en el trópico y su especificidad, en la referencia a elementos autobiográficos, de nuevo, trascendidos, presentes, incluso, en la dedicatoria a su mujer, la actriz Miriam Gómez, factor este último presente en varias novelas de Cabrera Infante: *Vista del amanecer en el trópico,* (reescritura de la historia de Cuba), *La Habana para un infante difunto* (autobiografía de sus años adolescentes en la Habana de los 40), *Tres tristes tigres* (ambientado en La Habana de los 50).

Bajo una apariencia trivial, Cabrera Infante se refiere, una vez más, a una realidad que pertenece al pasado y fascinado por la repetición, nos cuenta, a lo largo de tres cuentos, la misma historia de forma diferente, con ligeras modulaciones y variantes. Esta voz hecha del recuerdo, evoca una Habana que no existe y que ha fracasado y es este sentimiento el que, quizá, lleve al escritor cubano a dar, como también tantas veces, una visión corrosiva, desencantada y feroz de una Cuba querida y añorada en la que es difícil sobrevivir («en la que nunca se sabe») y hacia la que Cabrera Infante dispara, de manera demoledora, su rechazo a la revolución, porque ésta, tampoco, ha ayudado a encontrar la identidad porque «copia de la Unión Soviética y de China». En este sentido no hay que olvidar que Cabrera Infante fue uno de los militantes y partidarios de la revolución, como la mayoría de los intelectuales hispanoamericanos y, más concretamente, de los novelistas que configuraron el denominado *Boom* de los 60, pero que rompió con el castrismo. La evidencia del fracaso de la revolución es patente, sobre todo, en el último cuento, y es esa certidumbre la que conduce al autor de *Exorcismos de estilo* a afirmaciones del siguiente tipo: «Cuba es socialista por decreto» o «en el socialismo el hombre es siempre culpable». Curiosamente es también en esta tercera historia donde Cabrera Infante ofrece un contraste entre la represión del poder que, inevitablemente, conduce a la perversión, y una sexualidad desbocada, libre y espontánea que, también inevitablemente, conduce a la liberalización.

Además de ese espacio geográfico, único y repetido en la obra de Cabrera Infante, La Habana, hay otro en donde ocurre todo y que el autor de *Delito...* lo explica del siguiente modo: «el lugar es el restaurante El Carmelo, que era un microcosmos habanero, una especie de aleph social en que concurrían al mismo tiempo todas las clases de La Habana, es decir, de Cuba. Allí era posible encontrar a pasados y futuros primeros ministros, millonarios, hijos de millonarios, gente del pueblo, héroes del béisbol y presentes y pasadas glorias, varios oscares (Ganz, político; Hurtado, escritor, pero ninguno Wilde), servidos todos por camareros insolentes, indolentes. Era, no hay que decirlo, una bodega bar, y el templo de un tiempo: una mala metáfora». Como se ve, no falta tampoco el humor, algo fundamental en la narrativa de este peculiar escritor. No en vano Cabrera Infante ha acusado a la literatura

hispanoamericana de ser demasiado seria. Con ello el autor de *Arcadia todas las noches,* pretende que el humor sirva de contrapeso a lo dramático, adquiriendo muchas veces tintes sarcásticos, irónicos y paródicos que traslucen un trágico sentimiento ante la realidad cubana, que con el progresivo empobrecimiento ha llegado al subdesarrollo, certidumbre que lleva al escritor a escribir «para ser escritor hay que abandonar siempre una isla». Mediante el humor ontológico, Cabrera Infante contrarrestra la angustia existencial y el sentimiento de desesperanza.

La estructura global del libro está concebida «como un ensayo de literatura repetitiva» como ha dicho el propio escritor e incluso matiza que: «en *El gran ecbó,* el catalizador es el bembé, no los protagonistas. Luego escribí *Delito por bailar el chachachá,* donde todas las relaciones eran políticas. Cuando concebí el libro como un todo tracé el tejido connivente de *Una mujer que se ahoga.* El libro que los une es por supuesto actual». De los tres cuentos, quizá, *Delito por bailar el chachachá* sea el más complejo y ambicioso. Según testimonio del propio autor, su novela *La Habana para un infante difunto,* se continúa en *Cuerpos divinos,* manuscrito que en 1980 constaba de 500 páginas y del que se había publicado un fragmento titulado *Delito por bailar el chachachá.* Es el más extenso e intenso en el uso de la parodia, el sarcasmo y la crítica. También es el cuento en el que la experimentación y el juego lingüístico son más evidentes. Aspectos estos que no son nuevos en el autor de *Así en la paz como en la guerra,* que desde siempre ha manifestado un intenso interés por el poder creador del lenguaje y que alcanza su máximo punto en el personaje de Bustrofedón, forjador de trabalenguas y retruécanos lingüísticos. Cabrera Infante, mediante el juego lingüístico, parodia e ilustra el subdesarrollo literario, a la vez que llama la atención sobre la importancia de tener un lenguaje propio. Anteriormente el autor se había planteado la cuestión al preguntarse: ¿existe una lengua cubana? pero, también, en *Ejercicios de estilo* encontramos el juego, la parodia, el *collage,* el *pastiche...* Para Cabrera Infante las posibilidades de la creación literaria son «las posibilidades del lenguaje, las posibilidades de la escritura. Es un juego complicado, mental y concreto que actúa a la vez sobre un plano físico, la página, y los diversos planos mentales de la memoria, la imaginación y el pensamiento». Este afán experimental obedece al talante lúdico del escritor que, incluso, desea que sus novelas se consideren «como una broma escrita» .

El prólogo y epílogo de *Delito por bailar el chachachá* constituyen las páginas más breves de teoría literaria, en el sentido de que son una explicación del proceso creativo de estos tres cuentos y de un proceso narrativo repetitivo que «trata de resolver la contradicción entre progresión y regresión al repetir la narración más de una vez» que lleva a este transgreso, del lenguaje a una total coherencia narrativa.

Milagros Sánchez Arnosi

Ignacio Aldecoa: práctica y teoría del cuento

Las conmemoraciones y los homenajes literarios suelen ser a menudo como los fuegos artificiales: el estallido ensordecedor de los cohetes, los breves juegos de luces y colores sobre el cielo de la noche y luego, una

estela de humo que pronto se lleva el viento. Después, nada.

Creo que no falto a la verdad si digo que afortunadamente no ha sido éste el caso del escritor Ignacio Aldecoa, al recordar en el 94 los veinticinco años de su temprana muerte. Y lo digo porque quedan, no ya restos, sino frutos logrados de esa conmemoración, que, a diferencia de los fuegos de artificio, siguen de modo permanente en el cielo de nuestro horizonte y de nuestra vida literaria.

Me estoy refiriendo en concreto a dos libros: *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa,* de Carmen Martín Gaite, uno de los testigos más íntimos y más lúcidos de la aventura vital y literaria de Ignacio Aldecoa, libro donde la autora recoge la serie de cuatro conferencias pronunciadas en el mes de noviembre de 1994 en la Fundación Juan March, y a *Cuentos completos (1949-1969),* en edición preparada y prologada por Josefina R.Aldecoa.

De este segundo quiero ocuparme especialmente en estas líneas, aunque será inevitable, gustosamente inevitable, hacer referencia más de una vez al enjundioso, ameno y sólido libro de Carmen Martín Gaite.

La colección de cuentos de Ignacio Aldecoa fue publicada por primera vez en 1973,en una edición preparada por Alicia Bleiberg. La organización de los cuentos de Aldecoa se hace por temas, ya que la autora prefiere «una clasificación temática al frío orden cronológico», porque puede permitir mejor al lector un acceso comprensible al universo narrativo de Aldecoa. Los temas van desde los oficios o la clase media hasta los niños y los viejos, pasando por los bajos fondos o el éxodo rural a la gran ciudad. Además, Bleiberg distingue los cuentos cortos y los largos.

También Josefina Rodríguez, en la antología que publicó en 1977, utilizó una clasificacion temática, sin hacer separación entre relatos largos y cortos. Los temas, en este caso, responden a los cuentos seleccionados y, aunque no coinciden con los establecidos por Bleiberg, resultan bastante semejantes, cosa explicable, si tenemos en cuenta los ambientes y gentes por los que Ignacio Aldecoa, hombre y escritor, sintió una especial y tierna predilección y con los que pobló el universo de sus relatos.

La clasificación temática, si ofrece por un lado la ventaja —relativa ventaja— de sistematizar desde los contenidos el rico y entrañable universo de los cuentos de Aldecoa, tiene en cambio el aspecto negativo de descronologizar su producción, impidiendo de alguna manera apreciar, en el acto mismo de la lectura, la evolución que sin duda puede observarse desde los primeros libros —*Vísperas del silencio* o *Espera de tercera clase,* publicados en 1955— hasta los relatos recogidos en *Los pájaros de Baden-Baden,* de 1965, o el relato póstumo «Un corazón humilde y fatigado», aunque se esté de acuerdo con el juicio de Eugenio de Nora de que en Aldecoa sorprende la asombrosa madurez que como cuentista manifiesta desde sus comienzos.

Por eso, los estudiosos y aun los simples lectores de Ignacio Aldecoa debemos agradecer a Josefina que en esta edición, además de incluir los primeros relatos escritos y publicados por Ignacio a partir de 1948, no recogidos en la colección de Bleiberg, haya decidido devolver a la recopilación su original orden cronológico, que nos permite, como ella misma señala en la «Nota preliminar»,

> seguir la evolución literaria y humana del escritor durante veinte años de su vida, que marcan, además, cambios importantes en la vida del país.

Carmen Martín Gaite tiene el acierto, en su libro, de contextualizar la producción literaria de Aldecoa, y de manera especial los cuentos, no sólo en la biografía personal o familiar de Aldecoa, sino también en ese solidario grupo de amigos fieles y de fecundos escritores—Ferlosio, Fernández Santos, Sastre, Aldecoa, Josefina Rodríguez, Medardo Fraile y la propia Martín Gaite, entre otros— que jugaban al futbolín en Casa Pepe, recorrían con sus originales bajo el brazo las redacciones de revistas como *La Hora, Juventud, Alcalá, Clavileño, Correo Literario, El Español...* —cada cuento entre setenta y cinco y cien pesetas— y pusieron en pie, bajo el mecenazgo de Rodríguez Moñino, esa sublime aventura, inimaginable casi en la España de 1953, que fue la *Revista Española.*

La misma Martín Gaite propone una personalísima y curiosa división de los personajes de los cuentos de Aldecoa en «seres con narración y sin ella».

Los «seres con narracion» son los que, para existir, necesitan desdoblarse en el juego, el sueño o la mentira. Son «los hermanos fantasiosos de Ignacio, los seres más o menos de la farándula».

Los «seres con narración»

> se salvaron del olvido porque tuvieron la suerte de que Aldecoa pasaba por allí, y contó lo que ellos no sabían o no tenían ganas de contar, unas veces por no tener a quién, otras simplemente porque estaban más hechos a soportar la realidad y hacerle frente que a trascenderla mediante la palabra.

También Josefina R. Aldecoa, en el prólogo, va haciendo un recorrido por la producción cuentística de Ignacio, al hilo de una vida en común, que constituye, desde 1951, el humus amable y necesario que permite la germinación de la narrativa del escritor. Y ambas, Josefina R. Aldecoa y Carmen Martín Gaite, recuerdan igualmente el marco político y sociocultural de la España de aquellos años, en la que se inscribía la aventura vital y literaria de esos escritores de la generación del medio siglo. Los cuentos que Aldecoa escribe entre 1949 y 1969 son, como dice Josefina

> piezas de un escalofriante puzzle. Uniéndolos, la imagen resultante sería la de un país, España, y de una época, la sórdida posguerra.

Esos setenta y ocho relatos que componen la producción cuentística de Ignacio Aldecoa constituyen efectivamente no sólo la expresión más espléndida y hermosa del quehacer literario de uno de los mejores cuentistas de la literatura española, sino un fresco dolorido y tierno a un tiempo de lo que fue la vida, las tristezas grandes y las esperanzas pequeñas, de esas pobres gentes de la España de la posguerra, la España «del estraperlo y los desfiles de la Victoria», como acertadamente señala Martín Gaite, que constituyen los sujetos predilectos de la narrativa de Ignacio; y no sólo de sus cuentos, sino también de sus novelas. Esa «épica de los oficios» que encuentra materialización novelesca en los guardias de *El fulgor y la sangre*, en el gitano de *Con el viento solano* o en los pescadores de *Gran Sol* y *Parte de una historia*, tiene su correspondencia en la abigarrada teoría de personajes menores que pueblan de hermosura y resignación, de piedad y hasta de silencio, las páginas de los siete libros de relatos publicados por Ignacio entre 1955 y 1965. Es un desfile lento, entrañable, al ritmo resignado más que pacífico de «la pobre gente de España», de un país que, por debajo del huero triunfalismo de la victoria en la guerra civil, se ha convertido, aquí todos son vencidos, en una inmensa sala de espera de tercera clase: el aspirante a torero de «Los pozos», como Young Sánchez, aspirante a boxeador, como el gitano Sebastián Zafra o los fogoneros de la Santa Olaja de Acero, esperan; pero, como el mismo Aldecoa precisa, no al tren sino la muerte.

La muerte es un motivo recurrente en Aldecoa, más en las novelas, pero también en los cuentos: la de Chico de Madrid, de un tifus, cazando ratas por las alcantarillas, que «lo llevó a los cazaderos eternos, donde es difícil que entren los que no sean como él, buenos; como él, pobres, y, como él, de alma incorruptible»; o la del «humilde, vago y tierno Sebastián Zafra», reventado por una granada que le estalla entre las manos; la muerte del guardia de *El fulgor y la sangre*, la de Simón Orozco, el patrón de pesca del Aril en *Gran Sol;* o la imbécil muerte del «choni» Jerry de *Parte de una historia*, tras una desaforada noche de timple y borrachera.

Esta especie de obsesión, existencial y literaria, por la muerte, no impidió sin embargo que Ignacio fuera, como señala Josefina, «una de las personas más gozadoras de la vida que he conocido».

Yo he señalado con anterioridad ese tono heideggeriano, esa visión existencial del hombre como *Sein zum Tode*, «ser para la muerte», perceptible en la narrativa de Aldecoa, más allá o por debajo de la representación poética y realista a un tiempo de «las pobres gentes de España», que fueron objeto de su predilección de hombre y de escritor.

La presencia, obsesiva casi, de la muerte, en la narrativa aldecoana, es más explícita y visible en las novelas que en los cuentos; aquí la muerte cumple en ocasiones una función de reparación de la injusticia, de la resignada miseria en que ha estado sumida la existencia; no hay ciertamente una perspectiva de fe religiosa en el más allá, pero la muerte parece instalar al personaje en una difusa y a un tiempo gloriosa satisfacción de lo que fueron sus andanzas o sus sueños en la existencia: los «cazaderos eternos» para Chico de Madrid, los «altos nidos de las nieves» para el gitano Sebastián Zafra...

La perfección formal de los cuentos de Ignacio Aldecoa, algunos —pienso, por recordar un par de ejemplos, en «Los pozos» o en el ya citado «La humilde vida de Sebastián Zafra» —verdaderas obras maestras del género, la espléndida belleza de su lenguaje, no es resultado, no ya de la casualidad, sino ni siquiera de la mecánica intuición de un narrador de raza.

Aldecoa no fue un teórico de la literatura; y sin embargo, en páginas desperdigadas aquí o allá o en entrevistas a raíz de la publicación de sus libros, fue desgranando no sólo sobre su propia tarea de escritor, sino, de un modo más genérico, sobre las formas narrativas que cultivó y en particular sobre el cuento, una serie de ideas que, si no constituyen una poética del relato, sí al menos apuntan a las cuestiones esenciales a propósito de este género mal llamado menor, para las que tiene respuestas y modos personales de enfoque que resultan sorprendentemente profundos, sugerentes y certeros.

Aldecoa, que afirma ser, haber sido siempre, cuentista y novelista a la vez —«en mí son como raíles de un mismo camino»— tiene muy clara la diferencia entre ambas formas narrativas, el cuento y la novela, que son, no sólo distintas, sino independientes. Así, en 1968 declara:

(Novela y cuento) son dos géneros distintos. Se equivoca totalmente quien dice que el escribir cuentos es un paso para escribir novelas. Medida y sutileza son características del cuento que de ninguna forma posee la novela.

«Medida» y «sutileza» definirían, según Aldecoa, al cuento y lo distinguirían de la novela: en el cuento se dice mucho, pero se escribe poco; en la novela, se dice todo y se escribe mucho. Pero no se trata de definir la mera cantidad de relato como criterio diferenciador decisivo de cuento y novela. Aldecoa es muy consciente de ello y lo expone de una manera no sólo sugerente, sino también rigurosa. Porque, en definitiva, relato y novela suponen y exigen «tempos» o «ritmos» narrativos diferentes:

El relato corto es un género que tiene poco que ver con la novela. Los ritmos son distintos. En el relato corto están apoyados en la palabra, en la novela en el suceso.

Este texto recoge de manera paradigmática la concepción que Ignacio Aldecoa tiene del relato breve, visto en confrontación con la novela. La reflexión se sitúa en un nivel más riguroso que el criterio meramente cuantitativo de longitud o cantidad de relato. Es, diríamos con una terminología tomada de los estructuralistas, la estructura narrativa misma, la forma del contenido, lo que diferencia ambos géneros o subgéneros.

Aldecoa no pretende erigirse en teorizador de la narrativa, pero desde su experiencia y su práctica de cuentista y novelista a un tiempo, enfoca la cuestión desde una perspectiva que no sólo es lúcida y rigurosa, sino que además está en clara correspondencia con las propuestas que, desde los formalistas rusos —Eickenbaum, Sklovski— hasta nuestros días, se han venido haciendo para diferenciar ambas formas narrativas.

Por eso me parecen poco rigurosas y en el fondo injustas las críticas que pretenden ver la novela de Aldecoa lastrada por su condición de cuentista. Ignacio Aldecoa, que es un cuentista excepcional, es también un buen novelista. *Gran Sol* es una muy buena novela y *Parte de una historia*, la última y mejor de Aldecoa, la de factura más moderna, la más rica formal y temáticamente, es una de las novelas más importantes de la literatura española contemporánea.

Por eso, las limitaciones de la novela de Aldecoa no son la otra cara de sus virtudes como cuentista y deben explicarse desde la novela misma, y no como una especie de lastre que el escritor arrastra por su condición de cuentista nato.

La excepcional calidad del lenguaje de los relatos de Aldecoa no es sino esplendorosa expresión de esa idea de que el ritmo en el cuento descansa en la palabra: el cuento funciona así como forma narrativa donde el escritor encuentra un espacio apropiado para poner en práctica algo que es característica reconocida de la escritura aldecoana —también la de la novela— y que es la atención que se presta a la forma de la expresión, al tratamiento poético del material lingüístico. No es que se trate de un rasgo exclusivo de nuestro autor —pensemos en otros escritores de su generación, como Martín Gaite, Sánchez Ferlosio, Fernández Santos...—, pero adquiere sin duda dimensión y rasgos muy personales en el escritor vitoriano.

Un valor, una característica definidora de los cuentos de Aldecoa, es la intensidad, no sólo la intensidad del

momento que el escritor escoge para argumento de su relato, sino el sólido proceso de intensificación que se consigue a lo largo del discurso narrativo y en virtud precisamente de ese característico tratamiento del plano de la expresión. Hay una convergencia de los diferentes elementos, temáticos y formales, hacia lo que el propio Aldecoa llamó, tomando el término de Poe, «efecto único»; y es esto lo que provoca la intensidad de la propia escritura narrativa, lo que hace imprescindible un exigente tratamiento poético de la palabra y, finalmente, lo que explica ese proceso de creación de sentido, de simbolización, que el texto comporta en su relación con el lector. Es quizás en los relatos cortos donde este proceso de intensificación resulta más visible y, en alguna manera, más eficaz y «rentable»; pensemos en relatos como «Seguir de pobres», «Los Pozos», «Chico de Madrid», «Aldecoa se burla»...

Por eso, los relatos de Aldecoa, como ya señaló Andrés Suárez, son «esenciales»; porque, efectivamente, tienen lo esencial y sólo lo que es esencial: para la naturaleza literaria y poética del cuento y para el efecto significativo y de experiencia estética que debe producir en el lector.

Carmen Martín Gaite se reconoce deudora de Aldecoa en las reflexiones que ella misma ha hecho sobre el cuento, y alude en concreto a un curso en la universidad de Chicago, a partir precisamente de algunos relatos de Ignacio, destacando, como un elemento común y decisivo, la presencia de un proceso que ha alterado de algún modo la situación inicial:

> O ha cambiado esta situación, o ha cambiado la forma de percibirla el protagonista o simplemente han cambiado las expectativas del lector con respecto a la que tenía cuando empezó a leer el cuento.

Los cuentos de Aldecoa son también, a menudo, abiertos, es decir, el argumento del cuento no es sino una parte, y tal vez ni siquiera la más importante, de lo que por medio del texto va a quedar contado o al menos sugerido. Esta apertura, sin embargo, no produce en el lector la impresión de encontrarse ante algo fragmentario, sino que el relato resulta algo perfectamente estructurado, redondeado, acabado.

Dos son, a mi juicio, las razones por las que el cuento de Aldecoa, a pesar de ser en ocasiones argumentalmente abierto, es percibido por el lector como una estructura completa, redondeada y cerrada.

En primer lugar, y en el nivel de la forma, el modo como el autor resuelve la cuestión de la propia escritura narrativa. Aldecoa acostumbra redondear, dar una estructura formal cerrada a sus relatos, mediante técnicas de simetrías y paralelismos, construcciones anafóricas, repeticiones, etc. «La humilde vida de Sebastián Zafra» puede servir de ejemplo paradigmático de esta técnica de contar.

En segundo lugar, y como resultado de estas técnicas narrativas, la capacidad que el relato adquiere de significar más allá del nivel puramente denotativo y de simbolizar, de sugerir, en el nivel específicamente poético de la connotación; el texto mismo funciona como producción de sentido, como una real provocación al lector, más allá del espacio textual de la escritura. Lo que de verdad se cuenta, resulta contado, es lo que se sugiere, ese mecanismo de construcción de universos significativos, a partir de lo sugerido por el texto y de los saberes previos del lector; es, en definitiva, la cuestión tan esencial de las estrategias narrativas, que tan importantes resultan en los textos de Aldecoa; y no tanto porque el autor pretenda experimentar con formas «nuevas» de contar, sino por la sugeridora riqueza de la escritura misma. La novela *Parte de una historia* es sin duda el ejemplo más brillante; pero esto mismo ocurre también a menudo en los cuentos: «Young Sánchez», «Los Pozos»... Lo más importante en estos dos relatos no es lo que se cuenta en la superficie del texto, sino lo que no se cuenta, pero se sugiere; lo que el lector sospecha, adivina o simplemente desea, una vez que el texto del cuento ha llegado a su final; hay un significado más alto o más profundo, no dicho en la superficie del relato, pero que se sostiene en la propia escritura narrativa, en su belleza y en su capacidad de significar, en la lógica misma de la lectura.

Por eso tiene toda la razón Carmen Martín Gaite cuando en su libro se sorprende de que algunos críticos hayan pretendido encasillar a Ignacio, sin demasiadas matizaciones, entre los cultivadores del realismo costumbrista.

Hay, si se quiere, realismo —«yo hablo de lo que tengo cerca, que es más bien triste», ha dicho Alde-

coa—, como hay también costumbrismo, pero no como representación fosilizada y estática de la realidad. En los cuentos de Aldecoa, mejor todavía que en las novelas, hay sobre todo vida; personajes sorprendidos en momentos cotidianos de la existencia, pero contemplados y tratados literariamente de un modo que le permite al autor trascender el tópico, una mera y desvitalizada mímesis o representación de lo real.

Tambien Josefina R. Aldecoa insiste en esta misma idea, cuando, a partir de la propia biografía compartida con Ignacio y de los cambios en la vida del país, va identificando una evolución paralela en los cuentos del escritor vitoriano, una evolución por la cual los cuentos de los años 50 estarían más anclados en la realidad social, mientras que en los 60, sin abandonar esta preocupación, sería más perceptible

> un acercamiento a los conflictos, sentimientos, problemas intemporales del ser humano

El lector, ante los desvalidos personajes de los cuentos de Ignacio Aldecoa, tiene la inconfundible y clara sensación de estar ante seres vivos, por el simple hecho de que es la ternura, el cariño y el respeto con que el hombre y el escritor Aldecoa trata a sus personajes, el aliento vital que los hace moverse, andar o simplemente existir por las páginas de los relatos. Hay algo más, mucho más que realismo, en la pintura que Aldecoa traza de la España desvalida de su tiempo; y el lector lo advierte, lo siente, aunque a lo mejor no sabría explicarlo; y lo que en el fondo piensa ante la sencilla y trascententa!, a un tiempo, peripecia vital del «chico de Madrid», de los rudos y entrañables personajes de «Seguir de pobres» o de «Solar del Paraíso», de don Ramón el del bisoñé, de Roque, el melonero de «Muy de mañana», o del gitano Zafra, no es tanto «qué bien los conoce», sino «cuánto los quiere».

Porque es una tierna solidaridad con el mundo y los pobladores de sus relatos lo que Aldecoa pone sobre todo en juego en su escritura; y si a esto se une su magistral dominio del lenguaje y las técnicas de contar, el resultado sólo puede ser el que es: los *Cuentos completos* de Ignacio Aldecoa son un paradigma de la mejor y más hermosa literatura, pero también de una infinita, radical y respetuosa solidaridad con el mundo y los personajes que la han inspirado.

Porque los cuentos de Ignacio Aldecoa son la muestra esplendorosa de ese juego del escritor con la realidad, pactando con ella a ratos, y a ratos, como acertada y hermosamente señala Carmen Martín Gaite,

> huyéndola para pedir albergue en la morada de la fantasía, cuya puerta aparece entre nieblas al fondo de un bosque oscuro, como en los cuentos de hadas, y tiene un llamador de oro. Allí dentro nos espera siempre una historia que redime del tedio de vivir.

Jesús Mª Lasagabáster

Larrea: de *Versión celeste* a *Orbe*

Una poesía arriesgada

La poesía de Juan Larrea es una gran desconocida del público lector, por varias circunstancias, entre las cuales no son ajenas su original dificultad y el cambio de los gustos estéticos. Por todo ello la aparición de *Versión Celeste*, en edición crítica de Miguel Nieto, con prólogo esclarecedor y abundantes notas explicativas a pie de página, no sólo llena una laguna sino que se descubre a uno de los poetas más singulares de la llamada generación de 1927[1].

[1] *Juan Larrea:* Versión Celeste. *Edición de Miguel Nieto. Ediciones Cátedra. Madrid, 1989.*

Larrea concebía la poesía más que como una obra de arte, como una realización personal, a través de la cual el poeta se transformaba. Era una metapoesía o metafísica, por la cual el poeta volaba sobre la realidad, la trascendía. Crear un poema era vivir una experiencia última. Su concepción estaba tan próxima del intento creacionista de Huidobro o la imagen múltiple de Gerardo Diego, en la expresión formal, como de las aspiraciones de la mística, en su trasfondo espiritual.

Larrea buscaba en la poesía lo que otros indagan en la religión o en la filosofía: la salvación por el arte y la experiencia creadora, no por la vía de la fe o la razón sino por la sensibilidad inteligible, allí donde se junta como un todo, el instinto y la razón, la pasión y la espiritualidad. Este concepto alto, trascendido, de la poesía sólo podía terminar en el fracaso (aparente). Los místicos sabían que las palabras son insuficientes para expresar los deseos del alma. Más pobres, como meros artificios ortopédicos, se muestran las imágenes, en las que tanto gustaba y arriesgaba Larrea, como todos los vanguardistas. La poesía consiste precisamente en nombrar lo que no tiene nombre, levantar palabras sobre el silencio, una obra sobre el solar vacío de la nada. Las palabras y las metáforas, insuficientes, expresan lo inefable, lo que no puede decirse, de ahí su intención sublime y fracasada.

En pocos poetas como en Larrea (o Huidobro) se percibe la altura del vuelo poético y su fracaso. En el punto más alto de su visión (versión) celeste, allí donde vuela el águila, majestuosa sobre idílicos valles verdes (todos los tópicos de la poesía) y sobre cumbres, peligrosas, serrijadas (la intención creadora del poeta), se rompe el poema, abatido por los tiros de la realidad y en el aire flotan por unos momentos las plumas o imágenes brillantes. En el intento del poema, el subrayado de algunas metáforas geniales.

Hay una contradicción muy evidente en Larrea. Sus compañeros de generación, Gerardo Diego o Vicente Huidobro, buscaban el juego poético, la intrascendencia a veces. Era suficiente cazar la imagen, pinchar la metáfora con su alfiler en el poema. Estos presupuestos estéticos estaban muy próximos a la intención de las greguerías ramonianas, buscando más lo poético que el humorismo o el absurdo. Pero Larrea se debatía entre el juego estético, en la expresión, y la trascendencia en su intención. El lenguaje se mostraba más insuficiente y hasta disparatado por el empleo absurdo de metáforas, para decir el sentimiento.

El desajuste entre juego y trascendencia provocaba una gran originalidad: hipertrofia de la metáfora, vaciedad del contenido. El resultado fue una poesía difícil y desconcertante. El poeta no lograba encontrar el equilibrio, la expresión adecuada al contenido del corazón. Imitando a Huidobro, para que la creación fuese plena, sin los asideros o andamios de la propia lengua, escribió en francés. Muchos de sus poemas serían luego traducidos al castellano por Gerardo Diego o por Luis Felipe Vivanco.

Juan Larrea llegó a ser un poeta tan extraño que sólo se le conocía por las ediciones de la famosa *Antología* de Gerardo Diego o por las colaboraciones en las revistas de la época: *Grecia*, *Cervantes*, *Favorables París Poema*, *Litoral* y *Carmen;* incluso se llegó a dudar de la existencia real de Juan Larrea, creyéndose que era un pseudónimo.

Exigiéndose tanta vocación, se corre el riesgo de perderla. Así sucedió con Juan Larrea. Se perdió para la poesía y se dedicó a ser el exégeta del grandísimo poeta y amigo César Vallejo. Con Vallejo había fundado la revista *Favorables París Poema*, en 1929. Aquí publicó su manifiesto «Presupuesto vital», a la vez una estética formal y una ética vital. Consagrado a la comunión con el poeta peruano, a la búsqueda axial o mística de la poesía como explicación del mundo, Larrea publicaría, entre otros, los siguientes libros: *César Vallejo héroe y mártir indohispano*, *Del surrealismo al Macchu Picchu* o *Rubén Darío y la Nueva Cultura Americana*. El poeta imposible devenía en crítico complementario, en ensayista creador.

Versión Celeste es uno de los libros más personales e importantes de la lírica española del siglo XX. Por las circunstancias apuntadas anteriormente, por el estallido de la guerra civil que tantas trayectorias destrozó, el libro de Larrea —su autor preparaba la edición en 1935— no vio la luz entre sus coetáneos, como los de otros poetas de 1927. La contemporaneidad de su poesía y de este libro, vendrá después con las valoraciones de Vittorio Bodini, primer editor de *Versión Celeste*, en

1969, y de Luis Felipe Vivanco, a quien se debe la segunda edición y que recuperó las traducciones de Gerardo Diego, Larrea y las suyas propias. Carlos Barral intuyó las novedades estéticas y la importancia del libro, y se unió al proyecto.

Versión Celeste, surgido de la estética ultraísta o creacionista, de la destrucción y la creación, explica la trayectoria poética de Juan Larrea, el proceso psicoespiritual de su entendimiento de la poesía como una búsqueda estética y una experiencia mística. La expresión en lengua francesa significaba la búsqueda de una allendidad donde se objetivara el poema, desposeído de la materia lengua, a la búsqueda de un verbo universal.

El tiempo muestra en su dimensión la importancia de *Versión Celeste,* como un intento arriesgado de poesía nueva y poética renovadora. En esta poesía se unen la teoría y el acto creador, la destrucción de la vieja literatura y la explosión dislocada de los nuevos códigos estéticos. El resultado exige una lectura atenta y la justa ponderación.

Orbe: un diario total

Después de tantos años de permanecer inédito, que no olvidado, apareció en 1990 *Orbe*[2], selección del diario que Juan Larrea escribió entre 1926 y 1932, debido al buen gusto y exigencia crítica de Pere Gimferrer. *Orbe,* como su título indica, expresa el universo humano y literario de Juan Larrea, su modo peculiar de entender y escribir su poesía.

Gimferrer, en su presentación de *Orbe,* lo compara nada menos que con el *Libro del desasosiego* de Pessoa. No le falta punto de razón a Gimferrer, pero el modelo parece algo excesivo. *Orbe* es un diario de poeta donde Larrea exhibe sin pudor sus crisis profundas de identidad, resueltas tantas veces por la vía poética o la escapatoria mística. En Larrea se muestran dos personalidades opuestas que se atraen y se repelen, se destruyen. La identidad, entre el dolor y la esperanza, se irá imponiendo a estas dos caras de Juan, máscaras que interpretan dramáticamente el combate por la luz o la cordura. En Pessoa, el poeta es un fingidor. En Larrea, el poeta rescata al hombre de las tinieblas, lo eleva a un destino salvador.

El *Libro del desasosiego* es un diario metafísico, una tragedia íntima donde el hombre y el poeta se destruyen, sin esperanza. La poesía se une a la filosofía, se condensa en pensamientos que remiten a los grandes moralistas. Aquí la identidad se atomiza para ser barro o motas de polvo, salvadas sin embargo por el rocío leve de la poesía. *Orbe* no posee esa transcendencia metafísica, la fragmentación continua del texto en aforismos perdurables. *Orbe* es un diario de cabecera que testimonia una crisis profunda, vital y poética, salvada por una fe mística, que Pessoa, más humano o pesimista, no poseía.

La poesía, en Larrea como en tantos otros poetas, es un difícil camino hacia la madurez. Cuando la consigue, deja de escribir poesía, se convierte en crítico de los otros (sobre todo de César Vallejo), en ensayista creador de sus propias iluminaciones (u obsesiones). La poesía en Larrea es una forma de conocimiento de sí mismo y del mundo. Explorador de los vastos dominios del subconsciente, con la sinceridad del escritor, no con las inhibiciones de los psicoanalistas, Larrea intentará conocer la otra cara profunda, más allá o más acá de la realidad.

Para los creacionistas o los surrealistas, la palabra es insuficiente para expresar la nueva poesía. Indagarán en la imagen múltiple, en la metáfora, como identidad y desajuste, como exceso, para expresar lo inexpresable. Las metáforas, en su exageración, son los sarcófagos que guardan las momias de las palabras. Las imágenes se cristalizan y matan en su interior a la verdadera poesía que es ingenuidad. Larrea era consciente de la dimensión y límites de la poesía de su tiempo. Había una crisis profunda entre ética y estética, entre poesía pura y comprometida, polarización literaria que desembocará también en la guerra civil de 1936. Este discurso exterior que estaba en las tertulias literarias, en los periódicos y en las revistas, Larrea lo hace combate interior, monólogo de su diario.

En el dilema poesía pura/poesía comprometida, Larrea, que en la poesía arriesgada la *Versión celeste* alcanzará los límites, opta por el silencio. Su universo

[2] *Juan Larrea:* Orbe. *Edición de Pere Gimferrer. Editorial Seix-Barral, Barcelona, 1990.*

había sucumbido, entre la fe poética y el fracaso. Intentará otros caminos, u otros ensayos. La poesía se trastocará en mística, en busca de un axis universal que sitúa en el Macchu Picchu, o de una obra a la vez pura e impura, revolucionaria y salvadora, la de su amigo César Vallejo, continuador de Rubén Darío. De esta «obra» él será el crítico y el panegirista, el sumo sacerdote.

En la actitud política que muestra este diario, Larrea es tan moderno que parece un teórico de la «perestroika». Quiere compaginar el comunismo con el capitalismo, quitándoles a ambos los lastres de sus excesos, llevándoles a un punto de encuentro y equilibrio. Esta actitud no es ajena a sus raíces burguesas y a su conciencia intelectual, próxima a la República y a las reivindicaciones del pueblo, tan justas en aquellos años de transformación social. Erróneamente infravalora el peligro nazi, en 1931.

En este diario del vivir rescatado del olvido, están reflejadas las crisis amorosas (e incluso problemas sexuales en una sinceridad conmovedora). El Eros su atracción, o rechazo es determinante en la poesía (del amor o el desamor, de la pasión o el tedio). El amor o su vacío se refleja en el *Libro del desasosiego*, también en *Orbe*. Juan Larrea vive el amor real del hombre no el ficticio (imposible o soñado) de tantos poetas. Lo goza y lo padece. Este amor hace que el poeta descienda de su vuelo, que sea más humano, que madure su personalidad.

En este diario hay, a veces, como en el vivir mismo, nimiedades (como las preocupaciones por un partido de tenis). Así es la misma vida, con sus trascendencias y vulgaridades.

Orbe no es un diario total que abarque toda la existencia de Juan Larrea o su trayectoria literaria. Es un diario parcial, pero intenso, espigado de las 1.521 páginas mecanografiadas, según el antólogo, enmarcado entre las fechas 1926 y 1932. La vida de un hombre puede entenderse como toda su existencia. La vida de un escritor está esenciada en sus años decisivos, creadores. *Orbe* es el diario del poeta y el testimonio del hombre, condenados a enfrentarse y a entenderse.

Amancio Sabugo Abril

La caída del ángel

El nombre de Marta Portal* no puede ser ajeno a una revista dedicada al estudio de la literatura hispanoamericana. Reconocida especialista en la materia, sus estudios sobre novela mexicana —Rulfo, en especial—, realizados desde una perspectiva semiológica, han situado su labor investigadora en el ámbito de un reconocimiento internacional. Pero Marta Portal es, ante todo, novelista. Y afirmo esa primacía desde la consciencia de la *creatividad* de su perspectiva crítica, desde su aportación a la metanovelística en varias de sus obras —su reflexivo meditar sobre el hecho novelístico transfundido en relato mismo—, desde la fusión autor-narrador-personaje en algún brillante ejemplo —*Un espacio erótico*— y hasta en la atención a escenarios hispanoamericanos en otros. Y aunque sea este último aspecto el menos estructural, es, sin embargo, en la superficie del hecho literario, el nexo de unión más evidente, por externo, entre su labor crítica y su quehacer novelístico.

Situándonos, pues, en esta interrelacionada actividad, el objeto de las presentes notas es esa Marta Portal novelista, que llega al universo narrativo desde una asumida y larga trayectoria de crítica y creadora. Camino en el que, repito, es difícil separar las dos vías, que discurren paralelas, pero con continuos *pasos* subterráneos que las intercomunican.

El libro que paso a comentar, último publicado por Marta Portal, creo que tiene un título emblemático: *El ángel caído*. Emblemático en su producción literaria y en el contexto sociológico dentro del que surge. Quiero decir que es el último *ángel caído* de no pocos personajes de su autora, y es, al mismo tiempo, el actualísimo ejemplo de una realidad social coetánea.

* *Marta Portal Nicolás:* El ángel caído, *Editorial Planeta, Colección Fábula, Barcelona, 1994, 202 páginas.*

Veamos este último punto que, por más referencial y externo al texto mismo —es sólo su soporte de realidad— es, tal vez, el colocado en un plano más destacado, al menos aparentemente: el tiburón de las finanzas, el hombre situado en el poder económico —incluso desde la ambigüedad de su posición ante la interpretación y utilización de la ley—, que ve hundirse, repentinamente, no ese poder sino la propia convicción de su legitimidad, la propia convicción de su mismo concepto vital. Una crisis emocional —y estamos en el plano del argumento—, una situación afectiva, un drama familiar, el dolor revulsivo de la muerte —¿suicidio?— de su hija, que derrumban de golpe en su interior —pero con *indicios* suficientes anteriores— los muros de las convicciones establecidas sobre las que ha construido la arquitectura de su existencia. ¿Modelos actuales? Pudiera ser. El coloso derribado —internamente aquí— no deja de ser *noticia* en los últimos años. Y la periodista que es, también, Marta Portal, no ha querido dejar ausente de su narrativa ese soporte referencial, como hace años investigó novelísticamente otro fenómeno de crisis social: el abandono del sacerdocio —otra *caída* hasta la vida y sus miserias y mediocridades—, en esa espléndida novela que tituló *El buen camino.* Y junto al tema esencial del *ángel caído,* otra crisis de la sociedad actual, como causa de la derrota: el fracaso matrimonial, en la doble pareja de padres e hijos Pero desde una perspectiva bien poco usual, como es el derrumbamiento psicológico de los hijos, no niños, sino adultos, ante esa revelada y, en este caso no sospechada, *caída* y ruptura del único paraíso que aún les sostiene, como es la estabilidad emocional que suponía para ellos la casa paterno-materna, como un útero protector siempre dispuesto para el refugio o la evasión hacia un cielo protector. (Y me consta que ese planteamiento partió de un hecho real conocido: de nuevo, el interés del novelista —periodista— testigo por lo social coetáneo, y su reflejo en mundos individualizados).

Pero no es en este plano referencial, sino en el situado contextualmente en el mundo narrativo de la autora, donde Eugenio, el protagonista de *El ángel caído,* se inscribe en una trayectoria de personajes que han ido reflejando la crisis del hombre contemporáneo y sus derrumbamientos, como eternos exiliados de todo paraíso y que se individualiza cuando, narrativamente, una situación conflictiva, causada por un hecho exterior, incide, sacude y transforma el mundo interior de ese ente de ficción, trasunto de una crisis colectiva. Los *otros,* provocando la inestabilidad del *yo,* hasta determinar un nuevo rumbo vital, con la nueva sabiduría adquirida desde el dolor y la caída. Un *ángel caído* era ya Albert Curten, viviendo —desde el desamor y la traición de la esposa— en la simbólica claridad mediterránea, como la hoja de un árbol que no tocase la tierra, hasta que, asumiendo su condición terrestre, no angélica, como individuo de polvo (como todos los individuos de polvo que son los *otros* y *yo),* asume vivir *A ras de las sombras,* porque ya había caído a la tierra. O la protagonista, sin nombre, de *Pago de traición,* que, tras el descubrimiento de un secreto y lejano amante de la madre, busca en ese pasado su propia identidad, la ruptura de su soledad y desorientación vitales, hasta que, también en el término de un viaje interior y exterior, se siente inmersa en la vida, asumidamente inmersa.

El detonante de la crisis en el sereno y establecido universo vital del maduro y triunfador abogado de *El ángel caído,* es el anuncio por parte de su hija, jovencísima, de las miserias de su reciente matrimonio, su degradación y su decidida voluntad de separación. Una separación que, de entrada, determina el posponer la suya propia, siguiendo el fingimiento de una supuesta armonía conyugal. (Recalco, en este hecho argumental, la cuidada trabazón de causa-efecto de cada incidente de la novela, hasta el vértice del conflicto dramático del protagonista: revelación de la hija - decisión de posponer su divorcio - alarma y resentimiento en Pilar, la amante, y comunicación del secreto a la hija - impacto en la misma del conocimiento de la ruptura, antigua, de los padres - accidente o suicidio - sentimiento de culpabilidad en el padre - búsqueda de un nuevo camino vital).

Es a partir del conocimiento del conflicto de la hija cuando el protagonista comienza un proceso de introspección. Y cuando la hija se estrella en una autopista, el brillante abogado comienza un viaje sin aparente retorno, buscándose a sí mismo, como adentrándose en los infernales círculos de Dante, hasta que, de nuevo, otro hecho ajeno, que llega de los *otros* al *yo,* —la

detención en la carretera de una joven delincuente—, le coloca al final del camino una luz verde por donde caminar hacia la vida, la nueva vida que se le ofrece, no un paraíso, ni siquiera un purgatorio, pero sí una salida del infierno, como un nuevo Luzbel con esperanza, que asume el terrestre conocimiento que el dolor y la caída le han proporcionado.

Pero la *historia* es, por encima de ella misma, un discurso. Un discurso, esta vez, donde la narradora se escamotea. Crea sus personajes sin guiños al lector —*El buen camino, El mal muerto, Un espacio erótico...*—, desde el punto de vista múltiple de unas meditaciones en primera persona —en presente o evocando un pasado próximo o lejano— que se alternan con un relato en tercera persona, pero visto *desde* el ángulo del personaje.

Así, la personalidad de Eugenio aparece delineada por sus propias palabras —*Indicios*—, donde el yo emisor sólo se evade en escasos párrafos y donde se juega con una alternancia de planos temporales. Poco después —*Alicia*—, presenta la figura de la esposa, también desde el monólogo mental —no soliloquio ni monólogo interior— de Eugenio. (No *oiremos* nunca, en la novela, la voz de Alicia, que queda dibujada por esta perspectiva única. Tampoco hacía falta. Ella, como el marido de la hija, funcionan en la narración como determinantes de la situación, pero no son, en sí mismos, personajes de la misma, ni *provocan* la acción como Pilar, revelando a Cecilia su relación con el padre).

Cuando, en el tercer capítulo, —*Europán*—, se evoca, la vida financiera del triunfador, es cuando se delinea, o es delineada, por y desde Eugenio, la figura de Pilar, la secretaria y amante. Con el capítulo termina la presentación del conflicto, *presentado por* Eugenio. Pero en los siguientes, el protagonista cede la batuta y nuevas voces irrumpen en la narración, que consiguen, al tiempo que avanza la acción, ir *cercando* la personalidad de Eugenio desde el punto de vista de los otros. Narraciones en tercera persona —*Cecilia I, Eugenio, Cecilia II* y *Cecilia III*— que permiten la inclusión de amplios diálogos —las *confesiones* de Cecilia, y un supuesto texto suyo incluso— sin emisor interpuesto, que permiten al lector *oír* directamente a la muchacha y conocer, sin la impresión subjetiva de la primera persona —el padre— todo lo que estas declaraciones están erosionando la personalidad de Eugenio.

Ahora bien, esta perspectiva del narrador omnisciente, se amplía en un capítulo *necesario:* el monólogo de Pilar, desde el cual se *justifica*, por lógica, su decisión desesperada de comunicar a Cecilia su relación con Eugenio y éste cobra, al mismo tiempo, su exacta dimensión. Porque Pilar, desde su amor y resentimiento, en su mezcla de mitificación y desmitificación, nos da la visión del barro de que está construida la peana que sostiene al héroe: su egoísmo, frialdad, falta de escrúpulos y carencia de sensibilidad hacia los otros. La *caída del ángel,* tras esta nueva perspectiva, intuimos que no va a ser desde su altura real, sino desde el pedestal a que le ha subido su propia estimación, o la estimación *aparencial* de los demás. Porque se tratará, en definitiva, de una caída en su propio infierno: «He vivido en el infierno» dirá lúcidamente casi al final de su camino de purgación y redención, viviendo la vida «desde abajo, desde lo más abajo posible».

Y así, tras el capítulo de *Cecilia nunca más,* coetáneo en su textura temporal al momento de la muerte y entierro de la muchacha, un apartado final, *Secuelas,* cierra aquellos *Indicios* que abren el relato. Ha transcurrido un año, cuya memoria va desgranando en el protagonista un relato, unas sensaciones, unos episodios de viaje, con todo el simbolismo espiritualista de ese recorrer las rutas del infierno, y de esa *vida nueva* que el martirio o bautismo de fuego haría reemprender. No es, en modo alguno, ocasional o circunstancial, la presencia en este capítulo final de connotaciones simbólico-religiosas. Es más: la prosa lírica y, en ocasiones, metafórica, empleada ahora, *armoniza* musicalmente con el interés por el canto gregoriano y el silencio de las catedrales por los que se deja arrastrar obsesivamente el protagonista. Porque el infierno es también purgatorio regenerador más que entrevisto paraíso; «regresaba del desierto de mi penitencia» u «oasis de redención». Y la decisión final de salvar a una muchacha delincuente, ya que no pudo salvar a su hija; ese *yo* ayudando a los *otros* —como definitivo anti-Luzbel renaciendo como hombre nuevo de su antigua soberbia—, supone la ruptura con su antigua vida y su intento esperanzador de *subir,* desde la caída, a un mundo solidario. Desde él será posible, como leemos en el episodio de la monja anciana que *renueva* sus votos, «ver la vida con ojos nuevos cada mañana, escuchar con oídos inau-

gurales». Renacer que provoca, como en tantos otros personajes de la autora, la aceptación de la vida *a ras de las sombras:* «Tengo la tierra y me basta, no la tierra prometida, la tierra increada, la tierra como barro, para que mis manos la vayan moldeando cada día».

Nos encontramos, evidentemente, ante una novela de acción interior, más allá de la peripecia externa de su argumento. Una novela de transformaciones interiores, como es habitual en la autora, que bucea en sus personajes —a veces desde ella misma—, y en donde los anclajes referenciales, mínimos pero estudiadísimos, son el entramado real de unas historias «de almas», como diría Unamuno. Y todo ello, repito, con la técnica y sabiduría narrativa —teoría y praxis— a que nos tiene acostumbrados: una cuidada estructura, casi circular en *El ángel caído* —desde la preacción de los *Indicios* hasta la post-acción de las *Secuelas—;* una meditadísima y funcional utilización de las voces narrativas, y una delectación en la palabra que, en la última parte, se carga de connotaciones simbólicas y de extraordinaria belleza lírica —como un nuevo *tono*, de los varios adoptados en la obra—, en el magnífico final de un relato que aúna testimonio social, indagación en el ser humano y asumida maestría en el apasionante oficio de narrar.

Mª del Pilar Palomo

*Eppur si muove**

Creo que podría jurar, en contra de la opinión de los murmuradores, que soy un hombre franciscano. De mí se ha dicho que soy agente de la CIA, que soy una hidra roja, que soy un golfo, que toco muy bien la guitarra, que soy un gran poeta, que soy un pésimo poeta, y otros diversos apuntes biográficos de igual aminorado acierto. Pues bien: nada de eso es verdad. Lo más aproximado a la verdad es que soy franciscano. Me he dado cuenta de ello al sentarme a escribir unas palabras con las que acompañar el bautismo de este primer volumen del *Tratado de Medicina Integral* que empieza a publicar mi buen amigo el doctor Paco Albertos.

Una Francisca y diversos franciscos han marcado mi vida. Uno de esos franciscos contribuyó, proponiéndose lo contrario, a que yo fuese un hombre fieramente demócrata. Con su autoritarismo, que duró varias décadas, logró tan sólo hacer de mí un antiautoritario para toda la vida. Él se obstinaba en censurarme y yo en desobedecer la censura. Hace treinta y cinco años esta desobediencia llegó a ser tan diabólica que un jueves, impetuosa y descaradanente, leí mis poemas en público, y nada menos que en el Ateneo, entonces gran lugar de perdición. Justo el jueves siguiente conocí a Francisca Aguirre, quien, como ya lo dije, ha marcado mi vida; hasta tal punto que ahora podría firmar yo mismo aquella frase memorable del escultor Manolo Hugué: «A mí, con mi mujer, me ha pasado una cosa muy curiosa: empecé enamorándome de ella y he acabado queriéndola de verdad». Hace cuarenta años yo era ya un franciscano heterodoxo: tocaba la guitarra. A partir de aquel jueves fui aún más franciscano: me dediqué a tocar la guitarra y a mi mujer. Tocando a mi mujer tuve a mi hija, el ser a quien más desesperadamente necesito sobre este mundo (ser franciscano, a veces, produce un milagro). Tocando la guitarra, un día conocí a Francisco Sánchez Gómez, que es un francisco a quien la posteridad conocerá con el nombre de Paco de Lucía. Otro francisco, éste, Francisco Albertos, trata pacientemente de curarme de la tristeza insoportable que me causa no saber tocar la guitarra como la toca Paco de Lucía. Él no poder tocar así, tan mundialmente, es una llaga. Una llaga total. Una llaga integral.

* *Presentación del Libro de Francisco Albertos* Tratado de Medicina Integral. Vol. I: Hacia una Medicina Ecológica *(Edit. Las mil y una Ediciones. Madrid). Texto leído en la Central de Bibliotecas Populares, de Madrid.*

Tengo otras llagas, igualmente integrales. Todas ellas hallan alivio en el saber y en la generosidad de un médico integral, Francisco Albertos, uno de los franciscos que me ayudan a ser un franciscano. Confío en tener este doctor de cabecera hasta la muerte. Quiero decir hasta mi muerte. Quieran los dioses que me cierren los ojos mi hija, Francisca Aguirre y Francisco Albertos. Es más: estoy seguro de que, si no media el cataclismo atómico, o alguna otra menos tempestuosa indignidad de esas que hemos dado en llamar guerras convencionales, ese instante de cerrarme los ojos está muy lejos todavía. Por dos razones principales: mis franciscanas, tumultuosas ganas de vivir, y la sabia asistencia de este francisco, Albertos, que ya una vez me ha salvado la vida y que no consentirá que se interrumpa precisamente ahora que estoy en lo mejor. Estoy seguro de esto. Tan seguro como de que Francisco Albertos es el mejor doctor, el mejor cómplice de mi salud, que hubieran podido elegir mi inteligencia y mi buena fortuna. En sus manos encomiendo mis llagas, pues no encontré en mi vida de laborioso hipocondríaco un médico más sabio, heterodoxo, desobediente, científico, jubiloso, integral, que este doctor, Francisco Albertos.

No os hablaré del libro. Ese libro habla solo. Habla solo, y muy bien, desde su título: *Tratado de Medicina Integral. Hacia una Medicina Ecológica.* Os hablaré, y lamento que la cortesía me obligue a hacerlo telegráficamente, de su autor. Albertos, ya lo he dicho, es un científico. Quienes censuran (tal vez quepa decir: envidian) su heterodoxia, su independencia y su desobediencia, hijas todas de una actitud eminentemente científica, la actitud del curioso, del curioso integral, del curioso en verdad impertinente, suelen intentar olvidar que Albertos estudió con los mismos profesores con que estudiaron todos los médicos de su generación, que obtuvo iguales o mejores notas, y que no desdeñó jamás ni una sola de las conquistas de la medicina ortodoxa. Pero un curioso impertinente no está seguro de saber cuánto debe y siempre sabe que puede saber más de lo que sabe. Así fue cómo Albertos se convirtió en algo parecido a un Marco Polo del saber curativo. Quienes censuran la desazón y el júbilo de este viajero de las medicinas, parecen ignorar que Marco Polo, además de un aventurero, alcanzó a ser políglota. La actitud de Francisco Albertos ante las medicinas es la actitud del políglota ante los idiomas del mundo: una actitud de humildad, de apropiación y de propagación. Su desobediencia es amor a su oficio. Su heterodoxia es abundancia. Conozco a muchos médicos. No conozco a ninguno que dedique más horas que Francisco Albertos dedica a viajar, a estudiar. Lo punible —o lo espantable— para los ortodoxos, y a la vez lo providencial para nosotros, sus pacientes, es que Francisco Albertos hace ya muchos años que no estudia al dictado. Estudia en libertad.

Sobre el miedo —y el rencor— a la libertad existe un libro que todos conocemos; somos personas cultas. Erich Fromm ha escrito ese libro. Lo que conviene recordar ahora es que las ideas fundamentales de ese libro de Fromm, las ideas que hoy pertenecen ya a la herencia del saber psicológico, habían sido anteriormente formuladas por un heterodoxo: Wilhelm Reich, un heterodoxo integral a quien Fromm —hombre, sin duda, generoso— no agradece la deuda que con él tiene contraída. Herbert Marcuse hizo lo mismo: se apropió de métodos o intuiciones de Reich, pero sin limitarse a no citarlo: llegó a intentar disminuirlo, llegó a colaborar con quienes denominaban perturbado a Wilhelm Reich. Fijémonos en esto, porque yo creo que es importante: a veces, hasta los revolucionarios (Marcuse fue uno de ellos, y así nos lo asegura el recuerdo de una época en que estuvo de moda) tratan como a apestados a los grandes viajeros, a los heterodoxos. ¿Qué quiere decir esto? Tal vez, que la revolución siempre acaba convertida en una institución petrificada; y que quizá la revolución verdadera sea la actitud perpetuamente heterodoxa. Conformismo, revolución o heterodoxia: hay que elegir. Creo que revolución y conformismo acaban siendo nombres distintos de una igual inmovilidad. Conformismo o heterodoxia: esa es, creo, la elección. Por eso no le veis a Albertos cara de revolucionario. Pero miradlo bien: tampoco tiene cara de conformista. Es un heterodoxo. Es un científico. Como el progreso existe, por mucho que ello enoje a algunos pensadores menos heterodoxos que revolucionarios, confiemos en que Albertos no tenga que pagar por su heterodoxia el precio que pagaron algunos de sus antepasados (que, dicho sea de paso, son ya antepasados del saber): el

precio de la hoguera. Con un poco de suerte no pagará siquiera con la persecución. Aunque no logrará eludir completamente la calumnia. A Albertos le han llamado cosas feas: brujo, embaucador o curandero. Que no le ocurra nada más violento, que los dioses le distribuyan suerte, y algún día Francisco Albertos mirará hacia el rincón con humilde ironía y pronunciará en un susurro: *Pero se mueve.*

Porque, señoras y señores, se mueve. Esto se está moviendo. Esto sigue moviéndose. Y no habrá quien lo pare. La historia del saber es también, y principalmente, la historia de la herejía, de la desobediencia, de la curiosidad: la historia del viaje. Es también, desgraciadamente, la historia de la incomprensión, de la desdicha y del castigo. A uno de los iniciadores del espíritu del Renacimiento, un hombre que aplicó al estudio de la teología un método de reflexión heterodoxo y ambicioso, un hombre a quien la mala conciencia de los siglos ha acabado denominando el primer mártir de la ciencia, lo desautorizaron en su tiempo de un modo terminante: echándolo a la hoguera; se llamaba Giordano Bruno. El hombre que desarrolló la teoría heliocéntrica y que puso en cuestión la innecesaria soberbia de que el planeta Tierra fuese el ombligo del Universo, sólo publicó sus estudios cuando se hallaba moribundo, para poder así doblemente burlar a los inquisidores: se llamaba Copérnico. Galileo, mediante un artilugio diabólico llamado telescopio, comprobaría las intuiciones de Copérnico, mas para hurtarse al calorcito impetuoso de la hoguera tuvo que retractarse. De aquella humillación se vengó mediante una frase *(Pero se mueve)*, pronunciada de manera inaudible, pero que hoy se escucha de modo estereofónico, sobre todo en el mundo de la ciencia. A un individuo que profería afirmaciones sacrílegas e insensatas, entre ellas la de que la sangre circula por las venas, Calvino lo ultimó con el fuego: se llamaba Miguel Servet.

Esto ocurría anteayer. Más adelante, como quien dice mismamente ayer, a principios del XVI, la profesión médica francesa detestaba a un prodigioso entrometido que luchaba contra el sufrimiento en los campos de combate y a quien después se ha venido en considerar el creador de la cirujía moderna en Occidente: a Ambrosio Paré lo aborrecían sus colegas mientras lo veneraban los soldados arrebatados por él a la gangrena. A final del siglo XIX un hombre consiguió descubrir la vacuna antirrábica pero no le fue fácil recibir autorización para administrarla a los pobres rabiosos: Pasteur sólo era químico y biólogo; conoció la gloria, mas no desconoció el escándalo. Un cirujano inglés llamado Joseph Lister fundó la cirujía antiséptica a finales del XIX contra la cólera de sus colegas ortodoxos y tuvo que luchar desoladoramente para que hoy las enciclopedias puedan asegurar que el ácido fénico salvó más vidas de las que habían segado todas las guerras del siglo XIX. Unos años atrás, un tocólogo húngaro tuvo que enloquecer, literalmente enloquecer, para que sus colegas empezasen a considerar como ciencia el hecho de que la fiebre puerperal, que arrebataba numerosamente vidas de las recién paridas, era una forma de la septicemia. Se enojaron con él, se cebaron en él porque recomendaba, descompuesto por la indignación y la misericordia, que se emplease la antisepsia en obstetricia; Ignaz Philipp Semmelweiss murió de manera horrorosa, arrojado en un manicomio. A qué seguir. Confiemos en que el doctor Francisco Albertos obtenga un mutis menos desapacible.

Debo acabar. Aseguraba Wilde que la conferencia es el único género literario absolutamente imperdonable. No fue severo: también lo puede ser la presentación de un libro o de un autor, si esa presentación se excede. El tiempo de todos es sagrado. Esta palabra, la palabra *sagrado*, debe servir a un franciscano como yo para hacer, siquiera levemente, una alusión al libro que hoy presentamos y que es sólo el primero de una obra concebida en dieciocho volúmenes. Creo que hay algo sagrado en el título de este libro, y por tanto en la empresa de la cual es a la vez el resultado y el camino. Os ruego que no penséis que el afecto me ha ofuscado hasta el punto de considerar un profeta, mucho menos un santo, meramente a un amigo. Es cierto que la amistad puede alcanzar a ser un suceso sagrado, y es cierto que la apariencia venerable de Albertos parece disfrazar —inútilmente— de santidad lo que yo sé que es un espíritu desobediente. Empleo la palabra *sagrado* con la mira más alta: el cuerpo es lo sagrado. Como enigmática casa en que habitamos, en que hacemos el «tránsito de lo oscuro a lo oscuro», nuestro cuerpo es

sagrado. Como correa de transmisión donde dura la especie, nuestro cuerpo es sagrado. Como maravillosa máquina donde celebramos la existencia del mundo y padecemos la obstinación del sufrimiento, nuestro cuerpo es sagrado. Como antena que recibe y conduce el sobresalto, la energía y el placer asombrosos de que constan los astros, nuestro cuerpo es sagrado. Como partícula prodigiosa del Universo, una partícula privilegiada que se piensa a sí misma dentro de la totalidad del cosmos, nuestro cuerpo es sagrado. Como lugar donde suceden y se funden las «emociones oceánicas» (la expresión es de Freud), nuestro cuerpo es sagrado. Como archivo donde habita la herencia de todos los saberes del hombre, nuestro cuerpo es sagrado. El cosmos es un cuerpo majestuoso y misterioso y nuestro cuerpo puede y debe alcanzar a ser un cosmos majestuoso y misterioso: un suceso sagrado. Para que ello sea posible algun día es necesario que existan seres heterodoxos, con un sentido sagrado de la vida; es decir, que se obstinen en mostrar que el destino del ser, el destino del cuerpo, sólo es posible si somos capaces de afrontarlo con el sobrecogimiento, el júbilo, el esfuerzo y la gratitud que concurren en nuestro corazón al descubrir que somos, o que podemos ser, o que pueden ser nuestros hijos, criaturas totales, integrales, criaturas armoniosas. En ese instante, la medicina, la heterodoxia, la curiosidad científica y el ejercicio del saber se han transformado ya en una moral. Que este libro contenga en sus dos títulos la palabra *integral* y la palabra *ecología* no es una decision tipográfica: es un hecho moral. Significa que Albertos ha advertido la sacralidad del cuerpo en que habitamos y en el que consistimos, y se ha dispuesto a luchar, con la paciencia y la testarudez propias de los verdaderos científicos, para contribuir a que se rasguen las tinieblas que se oponen a la asunción de nuestra salud integral, al advenimiento de la sacralidad del cuerpo y de la dignidad del ser.

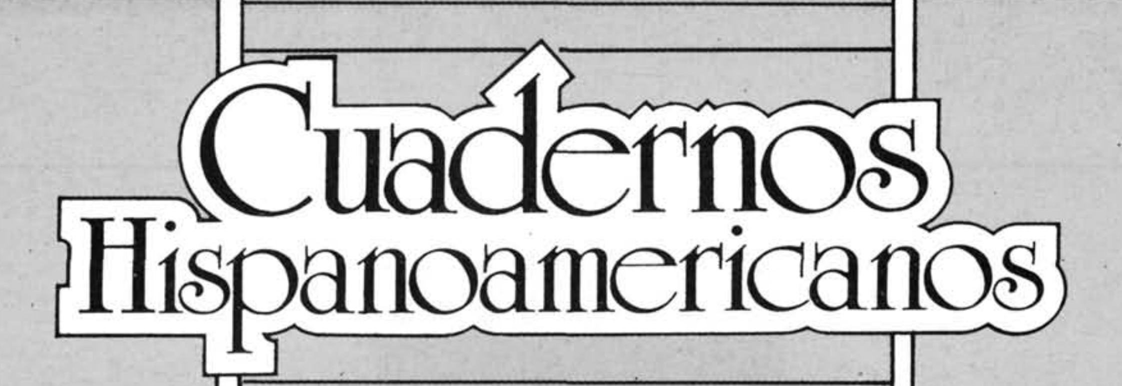
Rasgar esas tinieblas es un esfuerzo laborioso y fantástico. Es también peligroso. Mencionar lo sagrado suele ser, paradójicamente, considerado un sacrilegio. No importa. Hay que seguir. Esto se mueve. Alguna vez, cuando he escuchado alguna excomunión contra el doctor Albertos, he recordado una meditación conmovedora escrita por el heterodoxo Wilhelm Reich: «En 1919, el círculo era muy pequeño. Sólo eran unos ocho. En la Clínica Psiquiátrica se reían de ellos. En la Facultad de Medicina se reían de ellos. Se reían de Freud». En fin, Albertos es tan Freud como yo Wilhelm Reich. Pero es tan desvalido, por lo menos, como lo fuera Freud. Quizá también tan solitario. No os pido que defendáis a Albertos, que creáis en su decencia de científico, que respetéis su desmesura y su desasosiego, porque sea amigo mío y porque yo lo quiera; os pido que lo defendáis porque al hacerlo estaréis, junto con todos los pacientes del mundo, y junto a todos los científicos que ante la desdicha del cuerpo se transformaron en una desazón y una moral, coreando las palabras más ilustres que recuerda la ciencia, las palabras que pronunciara el viejo Galileo Galilei hace ya tres siglos y medio, las palabras que brotaron casi inaudibles pero que hoy suenan como una tempestad: *Eppur si muove.* Poneos en movimiento. Sed franciscanos. Basta de miedos. Si creéis que Albertos tiene, no la razón (es un científico, no un fanático) sino buenas razones, proclamadlo. Acordarnos de él tan sólo cuando lo necesitamos es una injusticia. Una injusticia del tamaño de la necesidad que él tiene de nosotros.

Félix Grande



NUMERO 41 (Noviembre-Diciembre 1995)

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30 - 2.º dcha. Tel.: 310 46 96 - Fax: 319 45 85 - 28010 Madrid



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96



700 Pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA



Próximamente

Peter Earle
Martínez Estrada y Sábato

Gordon Brotherston
La poética de César Vallejo

Beatriz Fernández Herrero
América y la modernidad europea

Jorge Schwartz
La trayectoria de Oliverio Girondo

Armando López Castro
Gerardo Diego: músico y poeta

Anterior Inicio